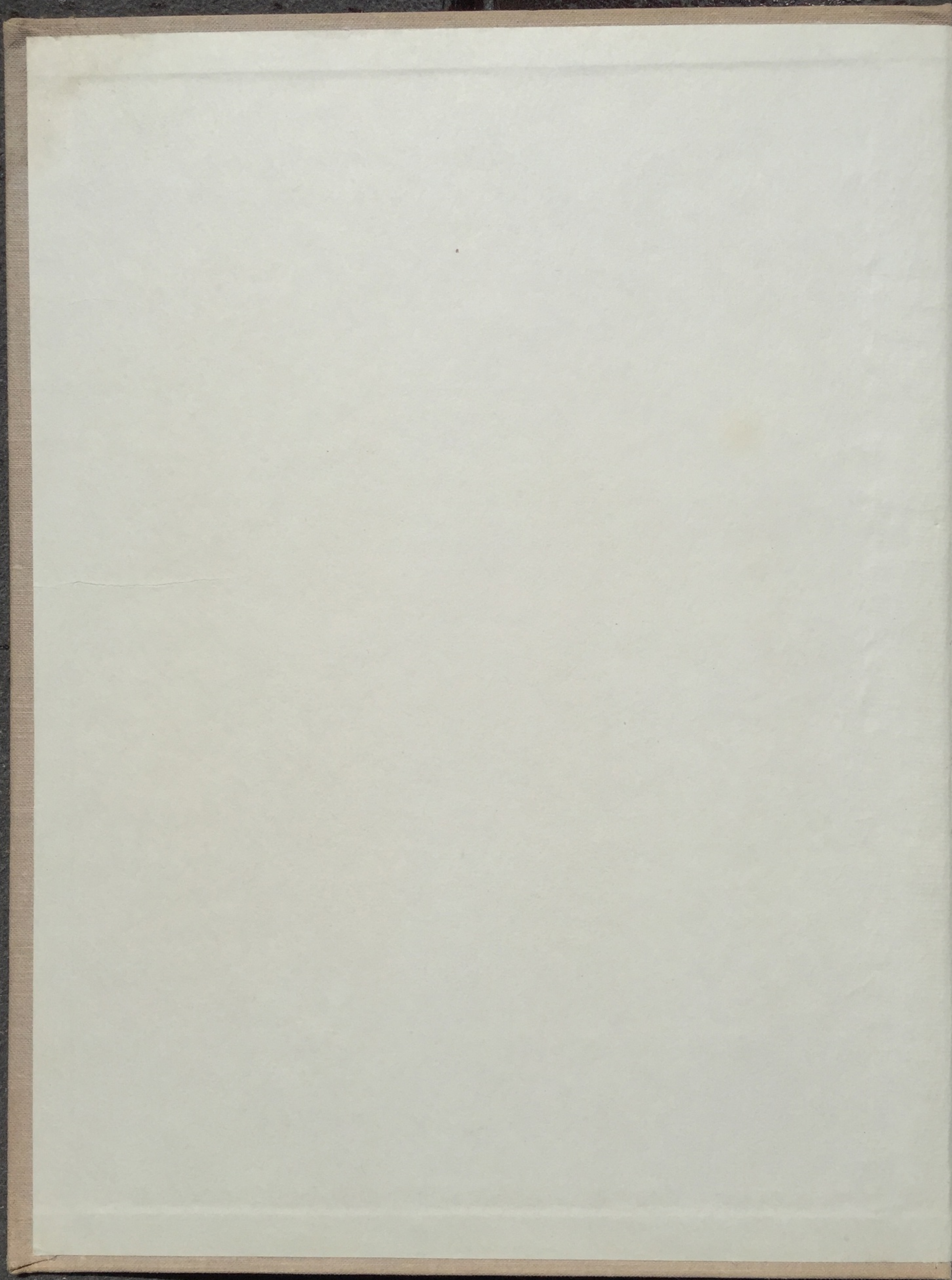


**ИЕРОНИМ БОСХ**

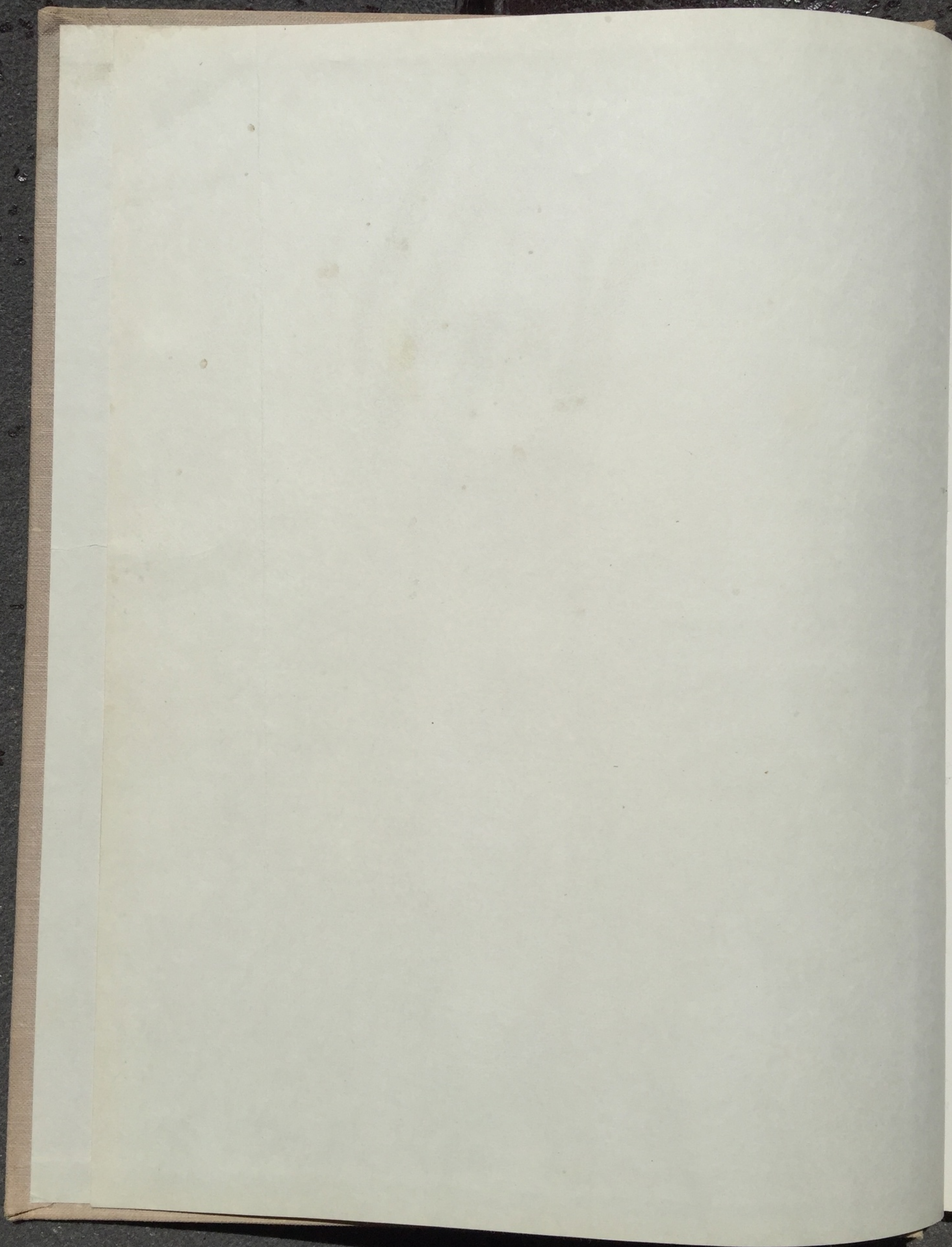












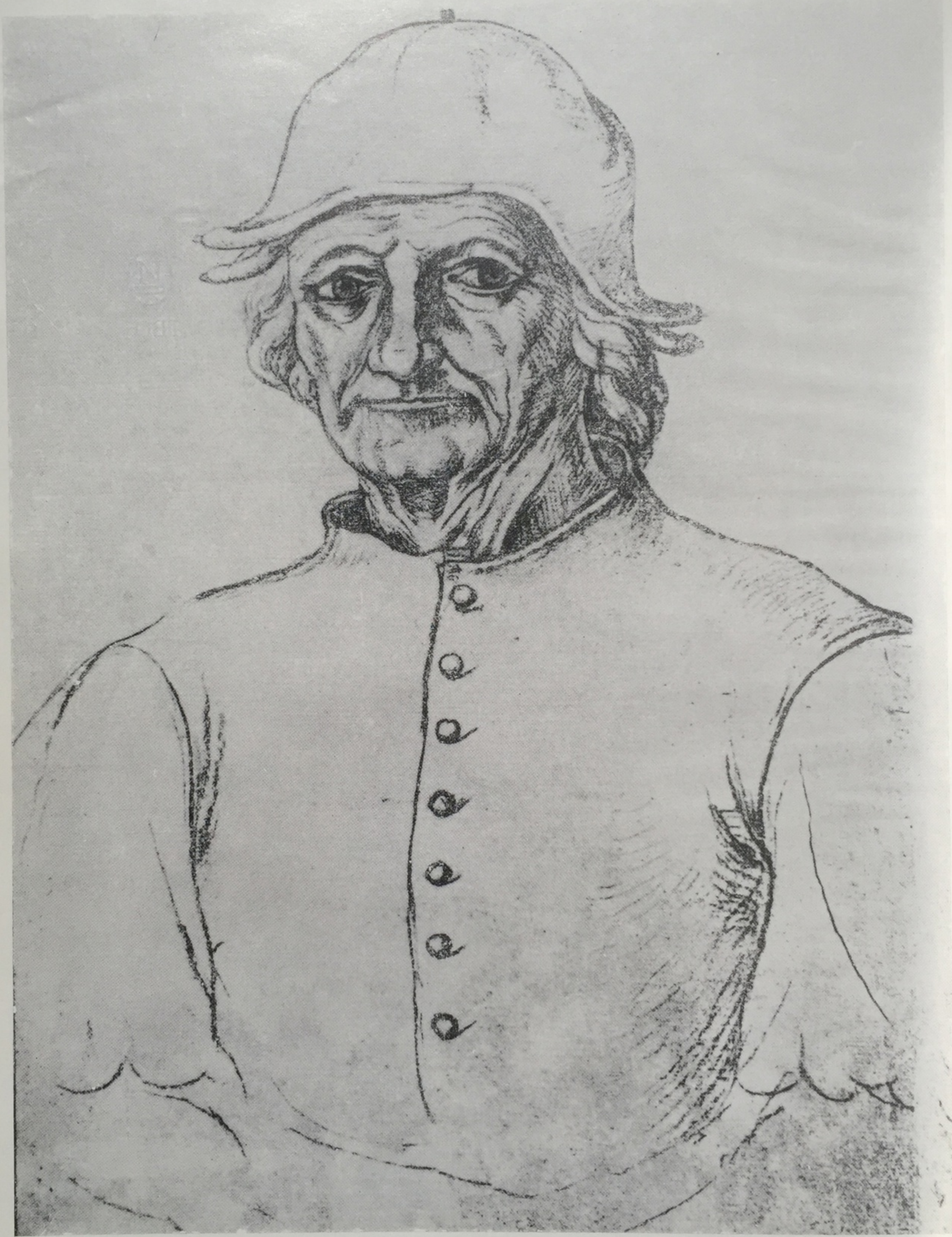




«ИСКУССТВО»

Москва 1974







# ИЕРОНИМ БОСХ



76H  
Б88

АВТОР ТЕКСТА И СОСТАВИТЕЛЬ АЛЬБОМА Г. ФОМИН

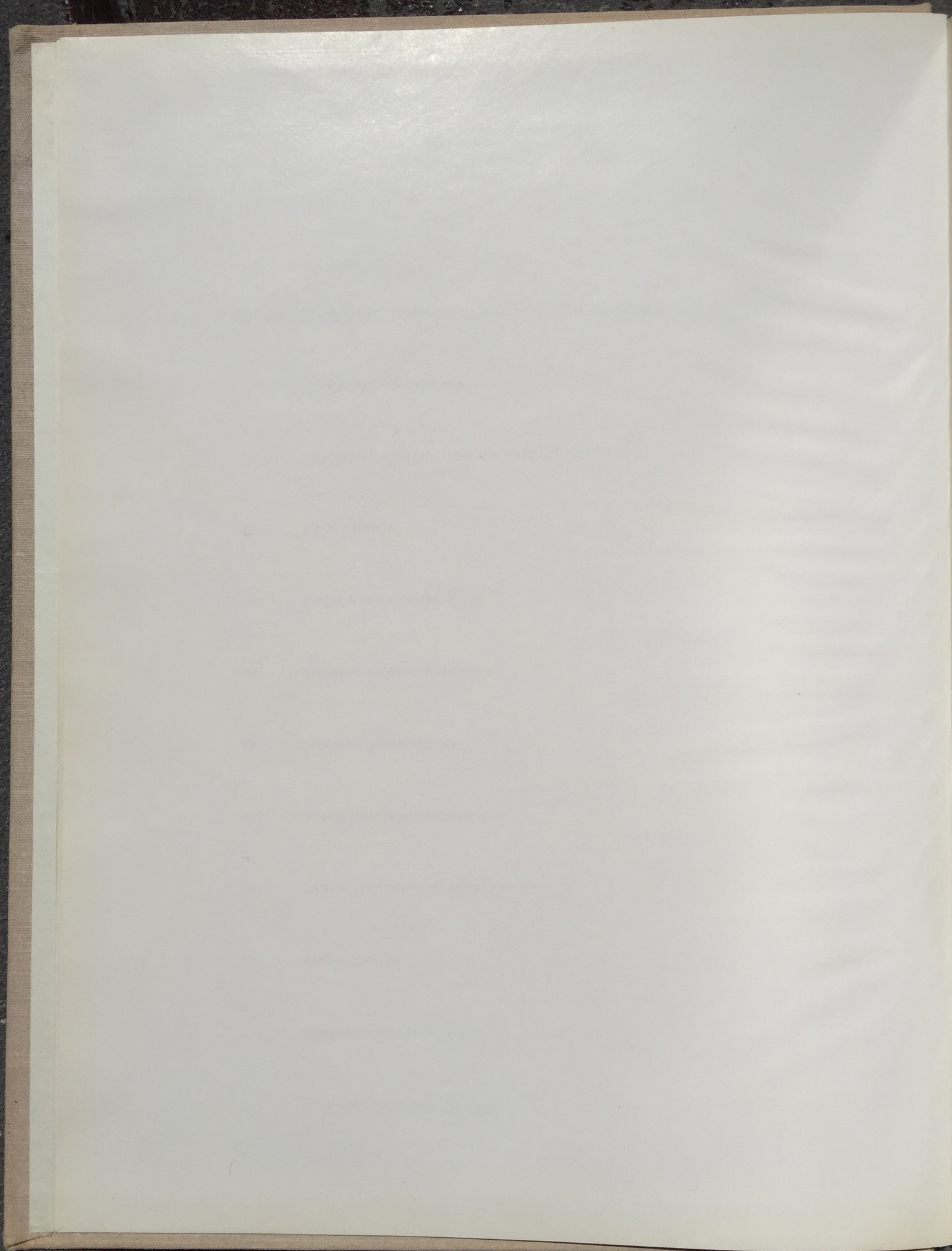
Б  $\frac{80103-088}{025(01)-74}$  253-73

© Издательство «Искусство», 1974 г.



1. МЕЖДУ ДВУХ ЭПОХ	9
2 ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ	11
3. «КАРТИНЫ ЗЕМНОГО ЖИЗНИ» (РАННИЕ РАБОТЫ)	15
4. ДОРОГА В АД	29
5. ИСКУШЕНИЕ ЗЛОМ	49
6. СТРАСТИ ПО ИЕРОНИМУ	69
7. ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ	83
8 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК	119
9. ПРОСТРАНСТВО И «МОДЕЛЬ МИРА»	141
ПРИМЕЧАНИЯ	147
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	157
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ	159





Е  
Хер  
них  
пу  
нue  
По  
дел  
Со  
ку  
гор  
ли  
Не  
но  
Т  
вс  
ок  
ис  
до  
на  
ве  
к  
ше  
ты  
те  
со  
ш  
го  
за  
те  
ка  
ге  
в  
И  
и  
в  
п  
ч  
т  
е  
р  
д  
с  
н  
х  
з  
х  
ф  
ч  
в  
р



В конце XIV века в голландском городе Хертогенбосе поселяется прадед Иеронима Босха Ян ван Акен<sup>1</sup> — «торговец пушниной и домовладелец», как он именуется в старых архивных документах. Потомки Яна не только продолжали его дело, но и приобретали новые профессии. Со временем они стали потомственными купцами, ремесленниками и художниками города Хертогенбоса. Художниками были дед<sup>2</sup>, отец, двое дядей и два брата Иеронима. Мать его была дочерью портного.

Точная дата рождения Босха неизвестна. Предполагают, что он родился около 1450 года, а начало его творчества исследователи относят к середине 70-х годов XV века. В 1478 году Босх женился на богатой патрицианке Алеид ван Мерверме, семья которой принадлежала к верхушке городской аристократии. Дошедшие до нас от этого времени документы упоминают о Босхе как об исполнителе живописных работ для городского собора св. Иоанна и члене существовавшего при нем религиозного «Братства Богородицы». В конце жизни он получает заказы от бургундского двора, что свидетельствует о признании его современниками. Наконец, городские архивы Хертогенбоса сообщают об умершем здесь в 1516 году «знаменитом художнике» Иерониме Босхе. Вот, собственно, и все, что доподлинно известно о жизни этого великого мастера.

С конца XIX века, после длительного периода забвения, творчество Босха начинает привлекать внимание исследователей. Этот интерес непрерывно возрастает на протяжении нашего столетия, порождая сотни посвященных ему статей и десятки монографий. Ряд открытых в последние годы документов проливает свет на некоторые другие факты биографии художника, но и сейчас, как и сто лет назад, он продолжает оставаться «темным» художником, одной из самых загадочных фигур в мировом искусстве.

В эпоху Высокого Ренессанса творчество Босха знаменует, казалось бы, возврат назад, обращение к морально-религиозной проблематике и символиче-

скому языку искусства средних веков, и в то же время, пожалуй, ни один из мастеров на севере Европы не выразил с такой полнотой красоту и богатство реальной действительности, так далеко не заглянул в будущее, как этот художник, совмещающий в себе на первый взгляд несовместимые элементы художественного мироощущения.

Мрачный фантаст, «почетный профессор кошмаров», провозглашенный современными сюрреалистами своим духовным отцом и предтечей<sup>3</sup>, он был в то же время создателем удивительно тонких, поэтических пейзажей и выступил как один из основоположников пейзажной и жанровой живописи в Европе. Меткость жизненных наблюдений, глубокое проникновение в сокровенные пласты внутреннего мира человека прочно спаяны в его работах с причудливой символикой, странными аллегориями, туманными иносказаниями. Персонажи картин Босха — плоды гениального воображения художника — часто и устрашают нас противоположенностью совмещений в одном образе человеческого и звериного, живого и мертвого, органического и неорганического и одновременно забавляют пародийной реальностью и каким-то кишачим многообразием своей нелепо деловитой, снующей по всем направлениям, кипящей и волнующейся жизни; они похожи и на кошмарные образы апокалипсиса, смердящие серным запахом преисподней, и на веселых чертей карнавала. Во многих своих произведениях Босх создает прямую сатиру на католическое духовенство; он нарушает основные каноны христианской иконографии; его трактовка традиционных религиозных сюжетов часто выходит за рамки католической ортодоксии и уже современниками художника могла восприниматься как еретическая. Однако через полстолетия после смерти художника самый свирепый гонитель религиозных ересей, «наикатоличейший из монархов», испанский король Филипп II, собирает лучшие его произведения и даже в своей спальне в Эскориале помещает его «Семь смертных грехов», а над рабочим столом — повторение «Воза сена».



Все это нередко дает основания современным исследователям рассматривать Босха то как еретика, прямого предшественника эпохи Реформации, то как «ревнителя чистой религиозности», выполняющего в своем искусстве «очистительную миссию хранителя христианской ортодоксальности» (20, p. 14) \*.

\* Здесь и далее в скобках указывается порядковый номер источника, приводимого в библиографии в конце книги, и страница.

Скудость дошедших до нас фактических данных о жизни Босха не позволяет распутать этот клубок загадок и противоречий. И только внимательный анализ его произведений, рассматриваемых в общем контексте истории и культуры эпохи, в которую он жил и работал, может дать ответ на вопрос о месте художника в этой культуре и пролить свет на некоторые «таинственные» аспекты его личности и его искусства.

Ис  
ного,  
резки  
рых,  
ских  
рожд  
ропы  
руши  
ния,  
ков,  
веко  
Ве  
возд  
вые  
возз  
лиши  
щих  
когда  
туры  
идео  
себя  
лени  
треш  
менн  
мите  
тель  
зрен  
прих  
де, ч  
Че  
мани  
ния,  
откр  
толь  
новы  
нот  
ског  
совр  
дво  
Одн  
част  
стар  
откр  
риче  
усло  
ных  
под  
Х  
XV  
дом  
ных  
дов.



История культуры знает эпохи спокойного, постепенного развития и периоды резких сдвигов, стремительной смены старых, отживающих социально-экономических и идеологических форм новыми, нарождающимися. Таким периодом для Европы были первые века нашей эры, когда рушилась система античного мировоззрения, а на ее месте, частично из ее обломков, воздвигалось здание новой, средневековой христианской культуры.

Век за веком медленно и постепенно воздвигались на этом фундаменте все новые этажи системы средневекового мировоззрения, так что глаз современника мог лишь с трудом уловить смысл происходящих в нем изменений, пока наконец некогда прочные стены здания этой культуры не заколебались под тяжестью идеологических надстроек, сбрасывая с себя обветшалый декор старых представлений, а его фундамент не начал давать трещины по всем направлениям. Современники Босха стали свидетелями стремительного крушения этого здания, мучительной агонии всей системы мировоззрения средних веков. Ему на смену приходили новые представления о природе, человеке и его месте в мире.

Человек, утверждали философы и гуманисты нового времени, — цель творения, центр и венец мироздания, а мир, открывающийся его восприятию, не только прекрасен, но и истинен. Эти новые идеи с наибольшей яркостью и полнотой воплотились в искусстве итальянского Ренессанса — в творчестве великих современников Босха: Боттичелли, Джорджоне, Рафаэля и Леонардо да Винчи. Однако людям, жившим тогда в разных частях Европы, общий процесс ломки старого и создания нового мировоззрения открывал различные аспекты своего исторического содержания, а специфические условия жизни разных стран и социальных групп заставляли рассматривать его под различными углами зрения.

Хертогенбос — родина Босха — был в XV веке процветающим торговым городом, стоящим, однако, в стороне от крупных художественных центров Нидерландов. К югу от него находились богатей-

шие города Фландрии и Брабанта — Гент, Брюгге, Лувен, Турнэ, Брюссель, где в начале столетия сложились великие школы «золотого века» нидерландской живописи. Для Нидерландов это был период сравнительно мирного развития. Могущественные бургундские герцоги, под властью которых объединяются в это время нидерландские провинции, покровительствуют экономической и культурной жизни свободных городов. В атмосфере влияния светской культуры бургундского двора складывается здесь искусство Яна ван Эйка и Мастера из Флемаля, в котором рождается и находит совершенное художественное воплощение новое представление о мире.

Однако с середины XV века условия жизни в Нидерландах существенно меняются. Вновь вспыхнувшие войны с крупными феодалами, по природе своей неспособными долго мириться с независимостью и процветанием своих вассалов, междоусобицы, разного рода стихийные бедствия, коими столь богата эпоха средневековья, подрывают экономическую мощь южных нидерландских провинций и лишают их ведущей роли в жизни страны. Реальная действительность со всеми ее конфликтами и противоречиями все более властно вторгается в искусство. Безоблачная радостность ван-эйковского мирозерцания постепенно идет на убыль; нидерландское искусство либо откликается на новые условия трагическим пафосом образов Рогира ван дер Вейдена и драматической экспрессией форм Гуго ван дер Гуса, либо ищет новой гармонии и подходит к явлениям реальности с мерками импортируемого из Италии отвлеченного идеала, не всегда соответствующего как конкретным формам жизни, так и специфическому представлению о прекрасном народов Северной Европы.

Во второй половине XV века яркая художественная школа складывается в голландских городах, расположенных к северу от Хертогенбоса, — Дельфте, Гарлеме, Лейдене, Утрехте. Творчество работавших здесь мастеров — Гертхена тот синт Янса, Оуватера, Мастера Девы среди Дев и др. — несет на себе отпечаток



патриархального уклада жизни северных провинций, лежащих вдалеке от влияний придворной бургундской культуры и искусства итальянского Ренессанса. По сравнению с фламандским искусством первой половины XV века их работы кажутся более архаичными, теснее связанными со средневековыми и народными традициями.

Хертогенбос был расположен на границе распространения этих двух художественных тенденций. Существует предположение, что Босх учился в Гарлеме или Дельфте; во всяком случае, его связь с северной художественной традицией несомненна, но так же несомненно и то, что он прекрасно знал искусство великих мастеров Фландрии и Брабанта. Об этом свидетельствуют многие стилистические черты его работ.

Время жизни Босха было чрезвычайно своеобразным этапом в истории Северной Европы. После длительного периода формирования и эволюции нового, светского мировоззрения европейская культура как бы отступает назад, но отступает только для того, чтобы взять разгон и совершить стремительный скачок в качественно новую эпоху. В этом движении вспять она втягивает в свой ареал традиционные, казалось бы, отжившие формы средневековой жизни. Мистические теории, практика белой и черной магии, алхимия, астрология, попадая на новую почву, обретают второе рождение и переживают расцвет, которого они, пожалуй, не знали в предшествующую эпоху.

Духовная жизнь этого времени напоминает бурлящий котел, точнее, химическую реторту, в которой соединяются и вступают в бурную реакцию самые противоположные идеологические элементы. Даже среди представителей наиболее передового течения общественной мысли интерес к позитивным наукам и античной мудрости часто идет рука об руку с увлечением астрологией, алхимией, а иногда и магией. Так, отец немецкого гуманизма Иоганн Райхлин применял свое знание древнееврейского языка для погружения в мистические глубины каббалы, крупный

астроном и гуманист Георг Таннштеттер предсказывал по движению планет судьбы людей; на фоне достижений новой науки мелькают фигуры таинственного доктора Фауста, продавшего душу дьяволу в обмен на полноту знаний о мире («предка» гётевского героя), Агриппы Неттесгеймского и других ученых мистиков и мистически настроенных ученых. Разрушающееся здание средневековой культуры обнажает свои древнейшие пласты, скрытые уже в течение столетий от человеческих глаз.

Босх жил и работал как бы в точке пересечения этих разных художественных и идеологических позиций. Он стоит на грани двух великих эпох европейской культуры: средневековья и Ренессанса; он работает на стыке двух главных тенденций нидерландского искусства, не принадлежа ни к одной из них целиком, но впитывая черты каждой. Так же можно охарактеризовать и место Босха в социальной структуре общества, в котором он жил. Женитьба на богатой патрицианке поставила его над кругом добропорядочных бюргеров, к которому он принадлежал по рождению. Жизнь Босха протекала в небольшом поместье его жены близ Хертогенбоса, где художник, материально обеспеченный и независимый от заказов, мог давать волю своей богатейшей фантазии<sup>1</sup>.

Он стоит, таким образом, между двумя социальными группами — городским бюргерством и аристократией, выступавшими тогда как носители двух враждебных друг другу идеологий.

Такое положение Босха в культуре его времени может служить отправной точкой для правильной исторической оценки и понимания своеобразия его творчества. В искусстве Босха воплотилась вся сложность переходной эпохи. Это делает Босха, быть может, наиболее универсальным художником его времени, это же накладывает отпечаток необычности и своеобразия на его искусство, которое уже вскоре после смерти художника приобретает ореол тайны и загадочности и доносит его до наших дней.



Во всей истории мирового искусства мы не встретим, пожалуй, мастера, который вызывал бы такую массу разноречивых толкований и противоположных оценок. Кто же был этот в высшей степени необычный художник? «Был ли он страдающий еретик, исповедующий в своем искусстве неверие, или религиозный человек с ироническим складом ума, цинически издевающийся над человеческой природой, или мистик с несокрушимой верой» (15, р. 3); средневековый аскет, одержимый кошмаром грядущего возмездия, как Джироламо Савонарола, или ренессансный гуманист типа Эразма Роттердамского, мрачный мизантроп, или веселый насмешник вроде Франсуа Рабле, реставратор прошлого, или провидец будущего, или просто одинокий чудака, свихнувшийся от чтения апокалипсической литературы, вроде безумного рыцаря из Ламанчи, воюющий, как и он, с ветряными мельницами — плодами его болезненного воображения? <sup>1</sup> В обширной литературе о Босхе каждая из этих точек зрения нашла в той или иной степени свое отражение. Известные факты его биографии не дают оснований остановиться ни на одном из этих вариантов, и только анализ содержания всей совокупности его работ может приподнять завесу загадочности, скрывающей от нас смысл его творчества.

Даже при самом беглом обзоре произведений Босха поражаешься колоссальному диапазону его знаний и интересов. Кажется, нет такой стороны человеческой деятельности, такой области природы, которая не вызывала бы к себе самого пристального внимания художника. Если бы можно было составить список всех изображений в дошедших до нас картинах Босха, то мы имели бы, очевидно, исчерпывающую энциклопедию знаний его эпохи о мире. Фоны многих работ художника заполнены зданиями самой разнообразной как европейской, так и восточной, как древней, так и современной ему архитектуры; в его пейзажах собрана вся известная тогда флора и фауна: среди тропических растений обитают животные северных лесов, а слоны и жира-

фы мирно пасутся на равнинах Голландии; в одном из своих алтарей он воспроизводит сцену строительства башни по всем правилам строительной техники средневековья, в другом — он дает подробный изобразительный отчет о промышленной технологии своего времени, помещая здесь водяные и ветряные мельницы (бывшие в ту пору главными генераторами механической энергии для мануфактурного производства), плавильные печи, кузнечные горны, мосты, повозки, морские суда; в его картинах преисподней орудиями пыток служит почти исчерпывающая номенклатура предметов военного вооружения, кухонной утвари, домашнего оборудования, промышленных изделий, а также музыкальные инструменты, изображенные с таким исчерпывающим охватом и профессиональной компетенцией, что, по словам известного музыковеда Ганса Леннеберга, они могли бы служить иллюстрациями к современному справочнику по средневековой музыке (30).

Не подлежит сомнению, что Босх был хорошо осведомлен в самых различных отраслях научных знаний эпохи. Врачи, астрологи, алхимики часто выступают как персонажи его картин земной жизни и преисподней, и, что более существенно, значение многих изобразительных мотивов, кажущихся современному зрителю чистой фантазией, он черпал, как убедительно показали некоторые современные исследователи <sup>2</sup>, из арсенала представлений народной медицины, астрономии, математики, алхимии и других наук своего времени <sup>3</sup>. Анализ работ Босха в связи с научными представлениями средневековья, который мог бы многое прояснить в «загадочности» их содержания, пока еще не проводился с достаточной основательностью.

Представления Босха о мире потустороннем, занимающем такое место в его работах, основывались на обширном знании богословской литературы: теологических трактатов, житий святых (часто в их самых неортодоксальных вариантах), мистических откровений, из которых он черпал мотивы для многих произведений. Но



важно отметить и другое — его очевидное знакомство с учениями тайных еретических сект<sup>4</sup> и даже со средневековыми еврейскими религиозными и мистическими источниками, не переведенными тогда ни на один из европейских языков, символику которых современные исследователи все чаще открывают в алтарях художника<sup>5</sup>.

Другой источник, влияние которого ясно прослеживается в работах Босха, — это бескрайняя, по сути лишенная пространственных границ, ибо она проникала буквально во все сферы средневековых знаний, область фольклора; это особый поэтический мир сказок, легенд, пословиц, поговорок, моральных сентенций, выражений и идиоматики живого языка. Интерес к этой области не удивителен в эпоху, когда народная жизнь впервые становится предметом интересов ученых-гуманистов и церковных реформаторов, когда Лютер переводит Библию на народный немецкий, а виндесгеймские монахи — на голландский язык и когда Эразм собирает и снабжает подробнейшими комментариями тысячи сентенций народной мудрости.

Правда, Эразма — представителя ученого гуманизма — больше занимает мудрость античных мыслителей; интересы Босха лежат целиком в современной ему народной жизни.

Пословицы, поговорки, народные выражения и моральные сентенции определяют замыслы некоторых его больших работ, они служат литературными аналогами к их содержанию; присутствуя в многочисленных изобразительных мотивах и деталях, они связывают это содержание с широкой сферой народных представлений.

Недостаток материала пока не дает возможности проследить несомненное влияние на творчество Босха той области фольклора, которая в силу кратковременности своего физического существования известна нам гораздо менее, чем устная его разновидность, передаваемая из уст в уста и сохраняющаяся на протяжении многих поколений. Имеется в виду прежде всего оформление праздничных зрелищ, театральных представлений и народных карнавалов — росписи балаганов, нравоучительные гравюры, маски, личины, костюмы, живописные и скульптурные изображения чертей и святых, восточных мудрецов и нечистой силы, петрушек и обезьян, без которых не обходился ни один городской или деревенский праздник. Изобразительная народная культура имела широкое распространение на протяжении всего средневековья, если учесть, что, по словам М. Бахтина, города жили

тогда карнавальной жизнью до трех месяцев в году<sup>6</sup>. В эту жизнь были втянуты и религиозные общины. Так, одной из целей деятельности «Братства Богородицы» в Хертогенбосе, к которому принадлежал Босх, было устройство таких представлений, нравоучительных зрелищ, пантомим, среди которых — об этом говорят документы архивов этого братства — особым успехом пользовалось представление искушений св. Антония, оформленное, очевидно, не без участия Босха. Впоследствии, уже после смерти художника, персонажи его алтаря с «Искушением св. Антония», попавшего к тому времени в Лиссабон, служили образцами для театральных костюмов во время карнавалов, устраиваемых в этом городе.

Буйная народная фантазия, не скованная церковными канонами, воплощаясь в причудливые образы монстров, адских страшилищ и заморских чудищ, через отдушину карнавальной жизни средневековья проникала и в область официальной культуры. Ее образы отвоевывали себе место рядом с религиозными изображениями и внутри канонических сюжетов в храмовой живописи и скульптуре, часто вызывая осуждение церковного богословия. «Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразия? — возмущается Бернард Клервосский. — К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди?.. Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого — тело змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь спереди — конь, а сзади — половина козы; там — рогатое животное являет с тыла вид коня»<sup>7</sup>. И в городском соборе Хертогенбоса, где и сейчас еще можно видеть росписи, созданные художниками из семьи ван Акен, высоко над землей, на коньках готических аркбутанов, безвестные мастера рядом с ангелами и собственными портретами изваяли фантастические фигурки монстров и химер.

Даже этот весьма приблизительный перечень источников знаний Босха характеризует его как универсально образованного человека, как личность нового типа, не замкнутую в узкие рамки цеховой профессиональной деятельности, а открытую всем интересам, тревогам и сомнениям мира<sup>8</sup>.

Хотя Босх не писал научных трактатов, видимо, ограничивая свою деятельность чисто художественным творчеством (во всяком случае, история не со-



хранила ни единого слова, вышедшего из-под его пера), по широте кругозора и интересов его с полным правом можно поставить в один ряд с такими гениями Возрождения, как Леонардо да Винчи или Микеланджело. Только в отличие от своих великих современников, устремлявших взор в будущее, в котором они видели осуществление идеала античной эпохи и ради этого идеала были готовы перечеркнуть все наследие непосредственно предшествующей им культуры, область универсальных интересов Босха лежит целиком в настоящем, уже чреватом будущим, но еще связанном прочными нитями с системой средневекового мировоззрения.

В творчестве Босха слились в единый органичный сплав черты старого и нового. В его лице мы имеем как бы связующее звено в непрерывной, но уже готовой распасться цепи времен. Именно эта универсальность знаний настоящего, в котором еще присутствует прошлое, и дала возможность Босху так далеко заглянуть в будущее, как это мало кому удавалось из его современников.

Главная трудность для современного восприятия его работ заключается в том, что содержание почти каждой из них,

очевидно, включает в себя одновременно несколько смысловых аспектов. На первый взгляд многие из них кажутся обыкновенными жанровыми сценами, однако за их нехитрыми сюжетами сразу же ощущается наличие определенного морального назидания. Углубляясь же в их символический язык, мы часто открываем в них скрытые теологические или космологические концепции, связанные с общими научными или религиозными воззрениями той эпохи. Наконец, еще более внимательное рассмотрение этих работ обнаруживает многие странные моменты, не укладывающиеся ни в какие рамки общепринятых тогда представлений о мире, что заставляет предположить наличие в них каких-то тайных смыслов, тщательно зашифрованных в символике и предназначенных, очевидно, только для посвященных. Представление, хотя и гипотетическое, о Босхе как о человеке нового типа, универсально образованном и обладающем всеми знаниями своей эпохи, поможет подойти к центральной проблеме его творчества — к проблеме его своеобразного художественного языка и, следовательно, к дешифровке сложного, «многослойного», часто загадочного содержания его произведений.





1. Фокусник. Сан-Жермен-ан-Ле. Городской музей



### 3. «КАРТИНЫ ЗЕМНОЙ ЖИЗНИ» (РАННИЕ РАБОТЫ)

Из шести работ, относимых к раннему периоду творчества Босха<sup>1</sup>, три представляют собой изображения сцен реальной жизни безо всякой мотивировки религиозными сюжетами. Для европейского искусства XV века это беспрецедентный случай — освоение реальности происходило в нем до Босха исключительно в рамках религиозной картины<sup>2</sup>. Босх, таким образом, начал свой творческий путь, сразу же переступив черту, к которой искусство лишь постепенно приближалось на протяжении целого столетия. Его по праву можно считать основоположником жанровой живописи. Однако во всех его сценах земной жизни точная, реалистическая характеристика целого совмещается с уже непонятными сейчас элементами символики, несвойственной жанровой живописи в современном ее понимании.

В первой из них изображен бродячий фокусник. Явный шарлатан, он разложил на столе принадлежности своего ремесла и дурачит честной народ. Любопытствующая старуха нагнулась над столом, чтобы лучше рассмотреть хитрые манипуляции фокусника (именно к ней обращен взгляд и профессиональный жест его руки), в то время как стоящий сзади человек вытаскивает у нее кошелек. Скорее всего, это помощник главного действующего лица; из толпы добродушных зрителей того и другого выделяет выражение хитрости и ханжеского лицемерия на их физиономиях патентованных пройдох. Предельно реалистический характер этой сцены, где каждый персонаж наделен яркой индивидуальной характеристикой, где одежды людей и подробности обстановки точно отражают бытовой колорит эпохи Босха, вдруг разрушается одной странной деталью: из широко открытого рта любопытной матроны выскакивает лягушка. Эта фантастическая деталь вторгается в реальное повествование и сообщает жанровой сцене характер некоей моральной сентенции. В средневековом фольклоре лягушка ассоциировалась с образом наивной, граничащей с глупостью доверчивости. Возможно, что источником этого представления была древняя, однако дошедшая и до наших дней басня о лягуш-

ке, которая приняла приглашение аиста, пришла к нему в гости и была съедена им. И Босх дает прямой намек на эту легенду: в верхней левой части картины в круглом отверстии стены мы видим гнездо аиста и клюв этой хитроумной птицы. На столе, прямо под открытым ртом старухи, сидит еще одна лягушка, что как бы разворачивает сцену во времени: глупость и обман пришли в настоящее из прошлого, они повторятся и в будущем, ибо толпа горожан, изображенная на втором плане картины, пассивна к происходящему, спокойно ожидает своей очереди быть одураченной.

На второй картине лекарь извлекает из головы пациента «камень глупости», который, по представлениям шарлатанской медицины того времени, был причиной недалекого ума и безумия. И здесь мы опять сталкиваемся с сочетанием реальных и фантастических элементов. Голова лекаря увенчана воронкой (символ обмана), книга, содержащая в себе мудрость знания, закрытая и застегнутая, покоится на голове у женщины, из раны на голове оперируемого вместо ожидаемого «глупого камня» произрастает тюльпан. Последняя деталь особенно важна для раскрытия содержания этой картины. В системе средневековой символики тюльпан, как и воронка, обозначал обман; с другой стороны, на простонародном вульгарном языке слово «тюльпан» могло означать также и «деньги». Очевидно, Босх, чтобы раскрыть смысл происходящего, употребил этот символ в его двойном значении: шарлатан, обманывая народ, извлекает прибыль из его глупости. Второй тюльпан, лежащий на столе, придает этим действиям шарлатана характер протяженности во времени. Символические элементы присутствуют и в пейзаже, на фоне которого разворачиваются события. Это равнинный пейзаж родины Босха — «Низких Земель», раскинувшийся широкой панорамой рощ и лугов, с поднимающимися из голубой дымки далекого горизонта шпилями городских соборов. Но его идиллия нарушается признаками царящего в мире зла: рядом с цветущими деревьями возвышаются



виселица и колесо. Босх помещает эти зловещие символы смерти в непосредственной близости от головы шарлатана, намекая на печальный конец, уготовленный его карьере.

Для художника средневековья внешнее правдоподобие изображаемых деталей и событий всегда отступало на второй план перед стремлением выявить их внутренних, божественный смысл. Для Босха, художника переходной эпохи, мир реальных вещей уже приобрел самостоятельную ценность, однако не менее важным представляется ему и выявление смысла происходящих в нем процессов, смысла уже не божественного, а вполне актуального. Ради этого он нарушает реальные жизненные связи, пользуется языком символики, понятным людям его времени. «Горе лягушкам, которые идут в дом аиста!» — восклицает в одном из своих стихотворений немецкий поэт XIV века Фрейданк. «Горе простакам, когда они поддаются на речи шарлатана!» — предупреждает здесь художник.

Таким образом, Босх черпает сюжеты для своих ранних работ не из традиционных легенд Священного Писания, а из окружающей его действительности. Бродячие фокусники, музыканты, лекари, нищие, шуты, актеры были неотъемлемой и весьма существенной частью народной жизни всего средневековья. Переходя из города в город, из села в село, они не только дурачили и обманывали людей, но и служили для них своеобразной «живой газетой»: они лечили и развлекали, они приносили в самые глухие углы новости о событиях, происходящих в мире. Без их веселого, хотя и не всегда безопасного для кармана горожан присутствия не обходилась ни одна ярмарка, карнавал или даже религиозный праздник. Находясь на самой низшей ступени социальной иерархии, они по отношению к официальной церковной культуре средневековья занимали положение хранителей и трансляторов знаний народа в самых различных областях, его фольклора и живого языка, богатейших традиций его «карнавальной», «смеховой» культуры<sup>3</sup>.

Однако в эпоху Ренессанса в среде представителей новой учености и объективных знаний начинает преобладать односторонне отрицательное отношение к этим традиционным персонажам народной жизни. Вместе со странствующими монахами нищенствующих орденов и церковным клиром их рассматривают только как «темных людей», как носителей средневековых суеверий и глупости. В смутное время крушения привычных устоев, когда, по словам Себастьяна Бранта,

«В ночь и тьму

Мир погружен, отвергнут богом,—

Глупцы кишат по всем дорогам»<sup>4</sup> — цепляясь за прошлое, обворовывая настоящее, эти люди мешают возгореться свету нового знания, которое призвано озарить перед человечеством дорогу к будущему. Поэтому именно глупость, олицетворяемая уходящими в прошлое социальными силами, стала для сознания нового времени символом и причиной зла, царящего на земле. Глупость правит миром. Она «создает государства, поддерживает власть, религию, управление и суд. Да и что вся жизнь человечества, как не забава Глупости?»<sup>5</sup> — пишет в своей «Похвале Глупости» Эразм Роттердамский.

И лучший выход из положения — посадить всех этих фигляров, шутов, знахарей, фокусников, монахов на корабль дураков и отправить подальше от современности — в мифическую страну Глупландию, что и происходит в поэме Себастьяна Бранта.

Босх, будучи несколько старше своих современников — Бранта и Эразма, — в ранних работах предвосхищает отношение этих гуманистов к уходящей культуре. Его «Фокусника» мы можем рассматривать как дидактическую сатиру. Художник саркастически смеется над персонажами разыгрываемой сцены, сообщая их лицам все оттенки хитрости, наивного любопытства и глупости. Символика этой сцены выдержана в духе издевательского юмора и почти не нарушает ее жанрового характера. В «Операции глупости» действие лишается внутренней динамики, фигуры людей застывают в какой-то иератической неподвижности, их лица обретают оттенок почти трагической серьезности. Босх уже не смеется: глупость и обман покушаются здесь не на кошелек наивного бюргера, а на саму жизнь человека, и зловещий призрак виселицы сменяет в качестве возмездия издевательский образ птичьего клюва. Композицию картины Босх строит по принципу отражения в поверхности выпуклого круглого зеркала, которому мышление того времени придавало значение символа мира<sup>6</sup>. Таким образом, жанровая сцена возводится здесь в категорию символа человеческой жизни, в которой глупость и обман являются фундаментальными основами бытия.

Прямое отображение в жанровых сценах земной жизни, стремление осмыслить в них основы человеческого бытия в эпоху, когда такое осмысление было возможным исключительно в рамках религиозной картины, можно объяснить только специфическим местом художника в со-



временной ему культуре. Очевидно, отсутствие прочных связей с какой-либо официальной художественной школой позволило Босху сразу же переступить через традиции средневекового искусства и поставить в своей живописи вопросы, которые волновали умы его современников — Бранта, а за ним и Эразма. К решению этих вопросов он, как и они, вначале подходит с гуманистическим критерием, рассматривая все темное и уродливое в жизни как результат человеческой глупости и недомыслия. За четверть столетия до появления «Похвалы Глупости» Босх предвосхитил скептически-философскую идею этого произведения: глупость правит миром. Однако за этим гуманистическим планом его работ стоит более сложное отношение к воссозданным в них картинам глупости и безумия мира, чем у первых европейских гуманистов. Мирощущение Босха еще уходит своими корнями в толщу средневекового сознания. Человеческая глупость и безумие тесно переплетаются в нем с теологической идеей греха, а в качестве возмездия перед художником маячит не только призрак веревки в земной жизни, но и адский огонь преисподней после смерти.

Одновременно с «Фокусником» и «Операцией глупости» — во всяком случае, в пределах одного десятилетия — Босх создает «Семь смертных грехов». Из центра большого круга смотрит прямо на нас огромный зрачок — всевидящее Око Бога. Вокруг него разматываются бесконечной лентой грехи людские: гнев, гордыня, похоть, лень, скупость, мздоимство и зависть. Непрерывно сменяя друг друга, они составляют в своей совокупности как бы цикл человеческой жизни. Каждый из смертных грехов художник трактует как жанровую сцену. Молодая горожанка примеряет новый платок, а зеркало перед ней держит высунувшийся из-за шкафа черт; под шатром на лоне природы светское общество предается любовным утехам; в деревенской таверне обжираются праздные бездельники, а потом, допившись до скотского состояния, бросаются с ножами на своих жен; судья неправедный с лицемерным сочувствием выслушивает жалобы истца, в то время как его жезл склоняется в сторону ответчика, сужающего ему в руку золотую монету... Представители всех основных слоев и прослоек — аристократы, духовенство, крестьяне, бюргеры, судьи, лавочники — проходят здесь перед нами в своеобразном греховном хороводе земной жизни. По сторонам этой большой композиции Босх помещает изображения «четырех последних вещей», которые, согласно христианскому учению, завершают земную жизнь

человека. Это «Смерть», трактованная Босхом как сцена причащения умирающего, где только черт, ангел и скелет, ожидающие у изголовья кровати душу отходящего в вечность, нарушают чисто жанровый характер изображения, «Страшный суд», «Рай» и «Ад».

То, что изобразил здесь Босх под видом смертных грехов, очень далеко по духу от аскетической, мрачно-потусторонней трактовки этих сюжетов средневекового искусства. Эти забавные и по большей части безобидные сценки пронизаны суетой повседневной жизни. Их «греховность» лишена всякого оттенка устрашающего морализирования, она, скорее, сродни глупости, она больше похожа на хитрые козни пройдох и шарлатанов, на веселые представления народного балагана, чем на порождение злой воли врага рода человеческого — дьявола.

Грехи проходят здесь в пестрых одеждах под чистой лазурью ясного неба по ослепительно яркой зелени пейзажей, они благоденствуют в уютных интерьерах, среди добротных и изящных вещей и обильной, сочно написанной снеди — прообразов будущих голландских натюрмортов. И хотя они разворачиваются вокруг Всевидящего Ока, а рядом находятся изображения Страшного суда и ада, где каждому греху уготовано соответствующее наказание — гневливых здесь режут на части, гордых расплющивают на наковальне, скупцов варят в котлах с расплавленными монетами, завистливых погружают в ледяную воду, обжор угощают гадами и навозом, — эти потусторонние ужасы еще не загасили веселости, почти праздничного звучания этих сцен. Изображения Страшного суда, рая и ада здесь гораздо больше связаны с традиционной, условной иконографией средневековья, чем сцены грехов; зрители времен Босха не видели в них большого количества, так сказать, новой эстетической информации и воспринимали их, очевидно, как необходимый, но мало к чему обязывающий элемент знакомого церковного ритуала, как нечто вроде традиционной молитвы перед трапезой или сном. И чтобы возместить недостаток устрашающего элемента в изобразительной структуре произведения, Босх в центре прямо под Всевидящим Оком помещает предостерегающую надпись: «Берегись, берегись — бог видит».

Крупное художественное явление никогда не возникает на пустом месте. Сколь бы ни были дерзновенны стремления художника, как бы далеко он ни заглядывал в будущее, он всегда зримыми или незримыми нитями остается связан



с традициями искусства своего времени. Босх не составляет исключения из этого правила.

Как и всякий художник XV века, он отдает в своем раннем творчестве дань религиозной живописи. И естественно, что она оказывается более связанной с традицией, чем его символические картины земной жизни. Однако в нее тоже властно вторгается характерное для раннего Босха ощущение оживленности, суеты и какой-то насмешливо-гротесковой нелепости человеческого существования. Композиция его «Брака в Кане» во многом повторяет сложившуюся в нидерландском искусстве схему построения аналогичного сюжета. За праздничным столом торжественно и неподвижно восседают традиционные персонажи этой евангельской легенды: Христос, Мария, новобрачные, гости. Они не столько участвуют в действии, сколько демонстрируют свое сакральное присутствие при его свершении. Вокруг же них течет и суетится повседневная жизнь: слуга склонился к хозяину, очевидно, сообщая ему о том, что запасы вина на исходе<sup>7</sup>, другой слуга на первом плане выцеживает из кувшина последние капли вина, где-то вверху придулилась пьяная старуха с волянкой, а под ней носатый человек с нелепо открытым ртом ловит капли напитка, пролившегося из сосуда.

И даже в картинах, написанных на сюжеты «Страстей Христа», эта шумная и многоликая повседневность прорывается сквозь трагический смысл происходящих событий.

Содержательно-эмоциональный акцент ранних работ Босха безусловно лежит в сфере земной жизни. Босх выступает в то время как первооткрыватель этой сферы, и отсюда — та свежесть восприятия, то искреннее любовное многообразие жизни и саркастически-веселая насмешка над ее темными сторонами, которые прорываются сквозь серьезную философичность его ранних работ и никогда не проявятся в его последующем творчестве с такой яркостью и непосредственностью.

Тема земной жизни, в которой царствуют глупость и грех, развивается Босхом и в начале следующего, среднего периода его творчества. Его «Смерть скряги»<sup>8</sup> и «Аллегория обжорства и похоти» продолжают развивать идеи «Семи смерт-

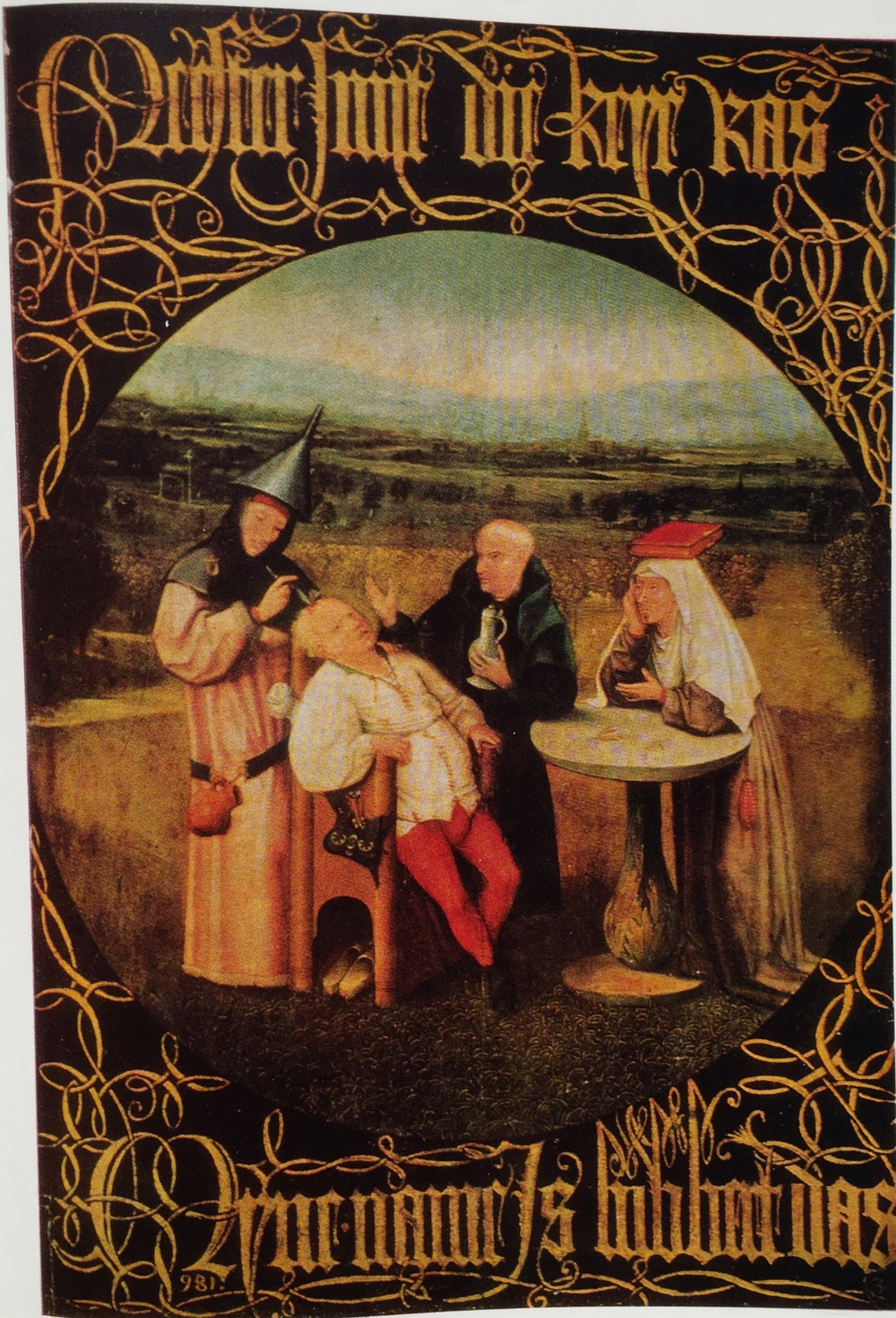
ных грехов». Этот цикл завершается у Босха работой «Корабль дураков».

В 1494 году в городе Базеле вышла в свет поэма Себастьяна Бранта «Корабль дураков» с иллюстрациями молодого Дюрера. Вскоре, переведенная на разные языки, она совершила триумфальное шествие по многим странам Европы. Написана ли картина Босха до или после поэмы Бранта, остается неясным. Кажется бы, на корабле Босха нашли убежище главные персонажи этой поэмы: бражники-гуляки, сварливые жены, бездельники, шарлатаны, шуты... Однако содержание картины значительно перерастает узкосатирический план литературного произведения.

Без руля и без ветрил плывет этот утлый челн по морям житейской суеты. Его пассажиры, забыв о земле отправления, не ведая о берегах, к которым им рано или поздно придется пристать, предаются грубым утехам плоти. Их странствие бесконечно: мачта корабля давно проросла пышной кроной, и в ней уже гнездится смерть. Лучшее место на корабле занимают монахи и монашенка, горланящие отнюдь не церковные гимны, и на над всем этим скопищем людских пороков развевается флаг со знаком звезды и полумесяца — символ отпадения от истинной веры.

Содержание этой работы скорее предвосхищает одетую в шутовские наряды серьезную философичность нидерландского гуманиста Эразма, чем следует за моральной дидактикой немецкого поэта. Веселая компания дураков превращается в обобщенный символ земной жизни, в которой безумие и порочность людей так тесно переплелись между собой, что уже непонятно — человеческая глупость или первородный грех направляет путь их корабля? Куда он плывет и к каким берегам должен пристать? Босх как бы ставит здесь вопрос, ответ на который постепенно созревает в содержании его ранних работ. В следующий период творчества Босх дает на него прямой ответ, облакая его в художественную форму большинства своих произведений: мир прекрасен, он создан богом для человека, но в нем царствует зло; оно принимает форму глупости, грехов и пороков; и земная жизнь человечества — это путь к возмездью, к кошмарам преисподней; это — дорога в ад.





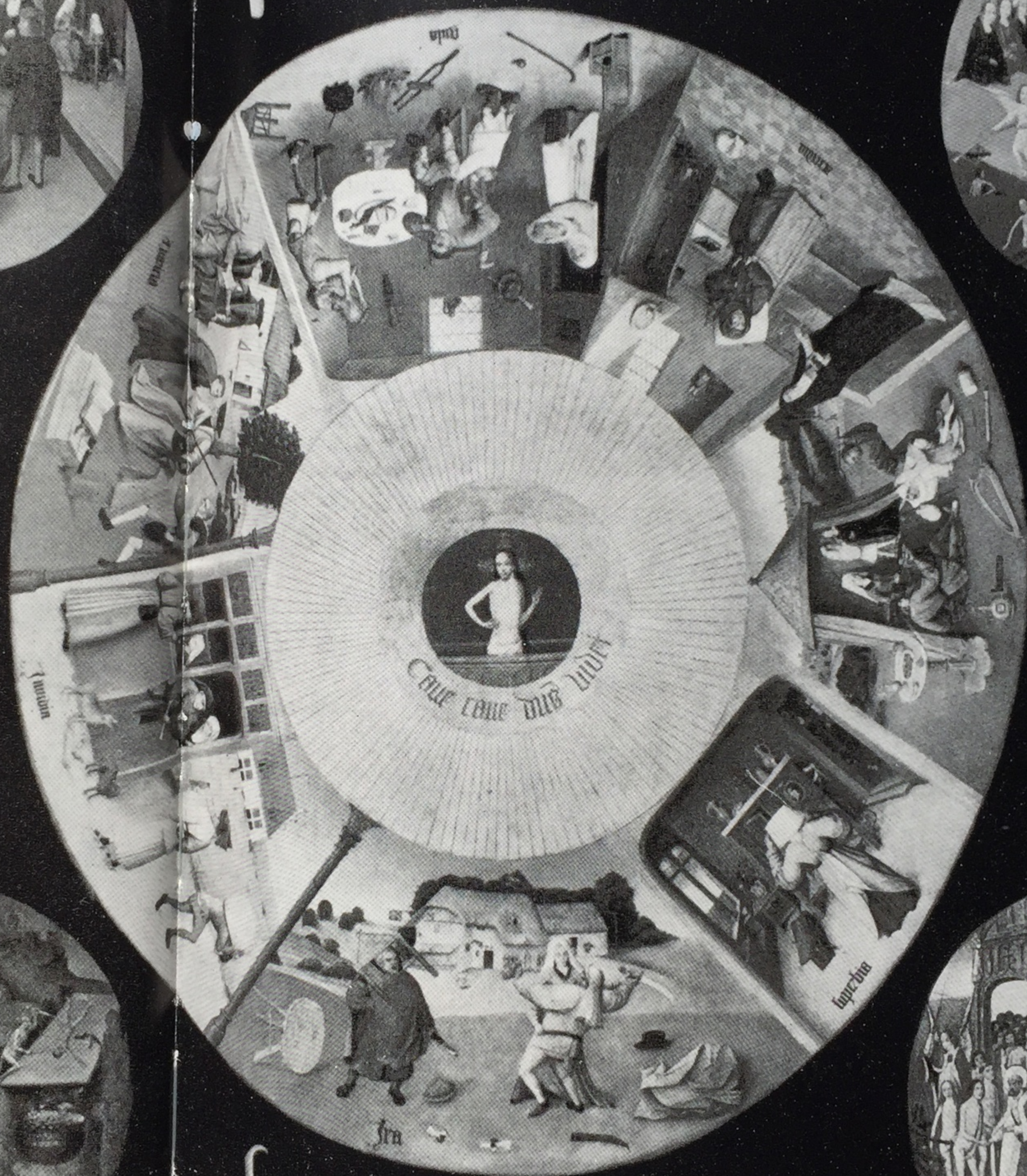
2. Операция глупости. Мадрид. Прадо





3. Семь смертных грехов. Мадрид. Прадо





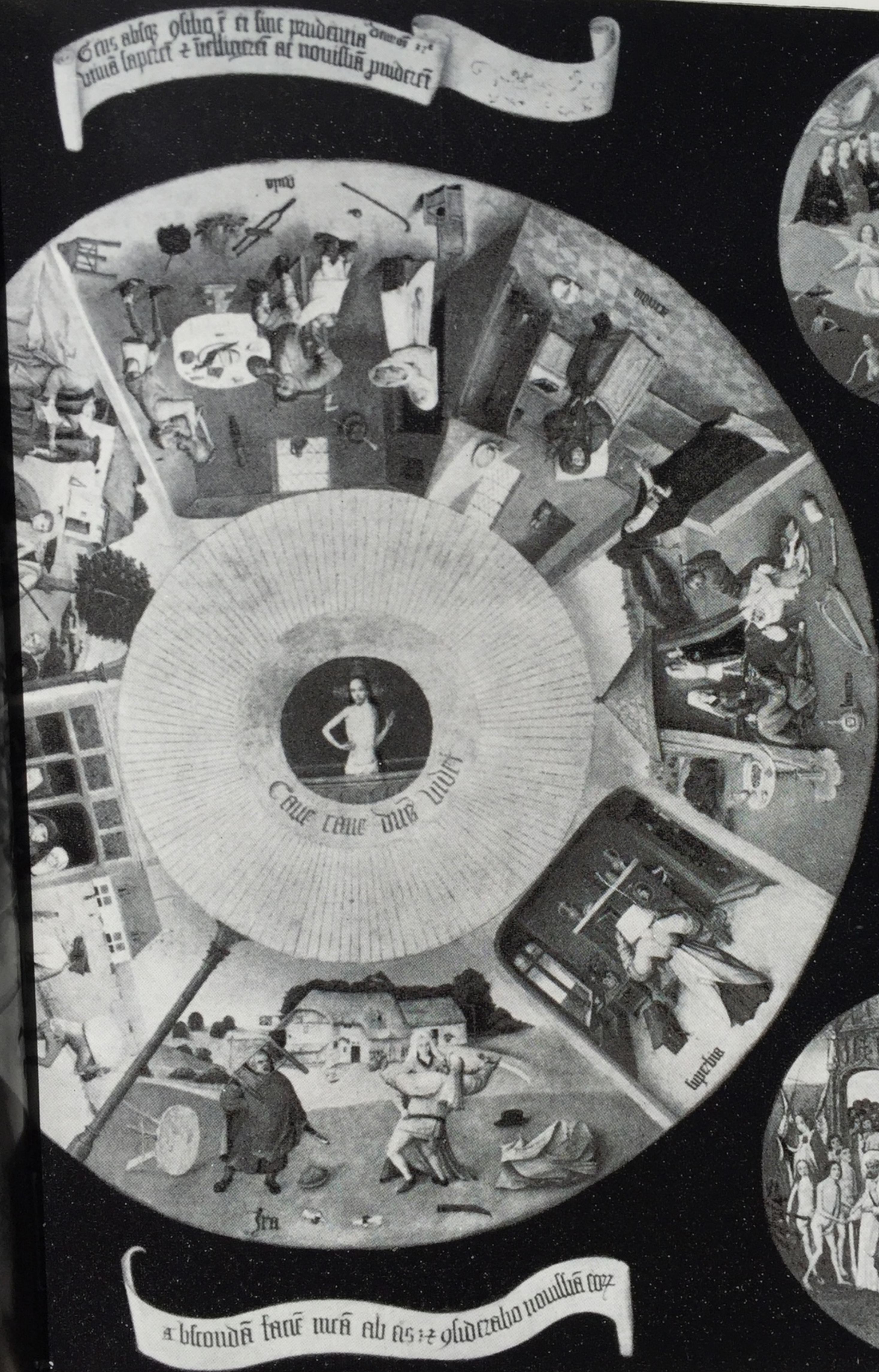
Quis abiq; oſtendit et ſine prudentia  
ſua ſapientia et intelligentia ac novitia prudentia

et ſcounda ſane uxor ab eis et oſtendit novitia eoz









3. Семь смертных грехов. Мадрид. Прадо





4. Семь смертных грехов. Фрагмент. Жадность





5. Семь смертных грехов. Фрагмент. Гнев





6. Семь смертных грехов. Фрагмент





7. Смерть скряги. Вашингтон. Национальная галерея





8. Пир в Кане. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген





9. Корабль дураков. Фрагмент





10. Корабль дураков.  
Париж. Лувр



Чем ближе к концу XV века, тем острее становилось у Босха ощущение трагической неустроенности мира, зыбкости и эфемерности человеческой жизни, вообще свойственное людям переходной эпохи. Этому способствовало усиление политической напряженности в Европе в целом и в Нидерландах в частности. Новые правители Нидерландов не отличались терпимостью своих предшественников. Карл Смелый, а за ним Максимилиан I с огнем и мечом прошли по стране, опустошая ее. Горят мятежные деревни, по всей Европе зажигаются костры инквизиции; виселица и колесо становятся необходимым архитектурным элементом городской площади и органической частью сельского пейзажа<sup>1</sup>. Тем не менее все яснее становится неотвратимость гибели старой, освящаемой католической церковью социальной системы с ее представлением о мироздании, покоящимся на строгой системе небесной и земной иерархии, с ее закрепленными в религии нормами этики, морали и человеческого поведения. Умирание старой культуры в историческом сознании того времени принимало форму идеи о приближающемся конце мира — характерная черта почти всякой переходной эпохи. Называли даже точную дату Страшного суда, вычисленную учеными богословами из текстов библейских пророчеств и учений древних мистиков: 1505 год<sup>2</sup>. В Европе оживляются старые и возникают многочисленные новые еретические секты, религиозные общества, духовные братства, выступающие за обновление ортодоксальной церкви. Во Флоренции гремит исступленная проповедь Савонаролы, возвещающая близость наказания человечества за грехи; на севере Европы многочисленные проповедники-ересиархи требуют с церковных кафедр под страхом адских мучений возврата к истокам чистейшей христианской религиозности. Искусство переходной эпохи грезит ужасами Апокалипсиса. В 1498 году к образам его обращается в своей знаменитой серии гравюр Альбрехт Дюрер; Боттичелли иллюстрирует в своих рисунках страшные видения дантевского ада (1492—1497).

Наиболее популярным чтением становится в это время наряду с «Откровением св. Иоанна» (Апокалипсис) и «Божественной Комедией» Данте написанное в середине XII века «Видение Тундгала», книга, которая от лица ирландского короля Тундгала рассказывала о его посмертном путешествии по мрачным сферам преисподней и подробно описывала ужасные мучения, свидетелем которых он был. В 1484 году издание этой книги вышло в Хертогенбосе<sup>3</sup>.

В этой сгущенной идеологической атмосфере формируется творчество Босха; вызревают, складываются и определяются его художественная концепция, его специфический стиль и система образных средств — та «босховиада», которая на протяжении нескольких столетий будет вдохновлять многих нидерландских художников и ставить в тупик исследователей его творчества. Тема ада с его фантастическими обитателями и кошмарными мучениями начинает вытеснять из творчества Босха тему земной жизни.

К этой теме Босх обращается уже в юности. Наряду с «Адом» из «Семи смертных грехов» от его раннего творчества сохранились две створки из не дошедшего до нас триптиха с изображением ада и рая<sup>4</sup>. Как уже отмечалось, в изображениях ада Босх был более связан с традиционной иконографией и общими представлениями, чем в своих картинах земной жизни. Из средневековых литературных источников Босх заимствует идею о его устройстве. Ад разделен на несколько частей, в каждой из которых определенные грехи подвергаются соответствующему наказанию; они отделяются друг от друга ледяными реками или огненными стенами и соединяются мостами. Так сконструировал его грандиозное целое еще великий Данте<sup>5</sup>. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений Страшного суда на стенах старых церквей и в народном лубке, дьявольских масок и карнавальных костюмов праздничных представлений, разыгрываемых на подмостках городской площади средневековья. Средневековая



народная фантазия комбинировала демонические образы из частей всем известных животных, относимых к разряду «нечистых»: жаб, змей, летучих мышей и т. п.

Ад ранних работ Босха населен этими пока еще вполне «реалистическими» с точки зрения средневековой иконографии гибридами — гады со змеиными телами, перепончатыми крыльями, жабыми головами и кошачьими когтями совершают в нем свое традиционное дело — мучают и потрошат вопящих грешников. Однако уже здесь дают себя знать, с одной стороны, безудержное воображение художника, а с другой — ренессансная конкретность его представлений даже о самых нереальных вещах. Грешников в аду подвергают мучениям на реальных кроватях с балдахинами, их варят в реальных котлах, расплющивают на реальных наковальнях; на первом плане нью-йоркской створки две человеческих головы, почти портретные, на коротких ножках и с алебардой на плече совершают своеобразный «ночной дозор» своих inferнальных владений. Это наполняет ранние босховские картины ада ощущением реальной жизни, только как бы вывернутой наизнанку, превратившейся в саркастическую пародию на повседневность, в ее темный негатив.

Впрочем, в ранних работах Босха ад строго локализован областью преисподней. Он живет в своем ритме, по своим законам, не вторгаясь в сферу земной жизни. Так, в «Семи смертных грехах» он присутствует лишь как вполне традиционное предостережение человеческим грехам; в нью-йоркских створках ад строго противопоставлен раю, как его полная противоположность, как зло добру, как вечное мучение вечному блаженству. В поздних работах Босха границы между адом, земной жизнью и даже раем начинают стираться. Ад как бы выплескивается в потрясающем многообразии своих фантастически реальных форм за сферу преисподней и начинает обнаруживаться не только среди привычных явлений повседневности, но и в райских садах Эдема. Он становится необходимым звеном в логической цепи человеческой жизни, чуть ли не ее целью и конечным результатом.

Концепция земной жизни как прямой дороги в преисподнюю четко определилась в первом по времени (из дошедших до нас) большом триптихе Босха — в его «Воле сена». Как и большинство средневековых церковных алтарей, триптих Босха состоит из двух основных частей. По будничным дням эти алтари стояли закрытыми и являли перед прихожанами изображения на наружных створках. По праздникам, во время торжественных бо-

гослужений, они открывались. Здесь Босх следует традиции нидерландских алтарей, идущей от знаменитого «Гентского алтаря» братьев ван Эйк, когда религиозные сцены на наружных створках изображались в их «приземленном», будничном аспекте (тут же, как правило, находились и портреты дарителей), а на внутренних створках они открывали «небесную», праздничную сторону содержания.

В центре композиции наружных створок данного триптиха изображен человек, идущий по дороге. За его плечами — объемистый короб, в руках — дорожный посох. Очевидно, это бродячий разносчик<sup>6</sup> — персонаж из уже знакомой нам по ранним работам Босха компании фокусников, пройдох и бродяг. Только теперь тело его согнулось, одежда истрепалась, а на лице застыло скорбное выражение тревоги и беспокойства. Земля, по которой идет человек, утратила яркую праздничность ранних пейзажей Босха. Голые холмы, размытая, выветрившаяся, лишенная растительности почва; только два дерева в глубине оживляют эту однообразно-унылую картину, но под одним из них дурак играет на волынке, а к другому разбойник привязывает свою жертву. Природа здесь обращается к человеку своей враждебной стороной — на первом плане белеют мертвые кости и над всем этим грустным ландшафтом возвышаются виселица и колесо. Зло и опасности подстерегают человека на каждом повороте его жизненного пути; даже пес, тощий и одичавший, злобно рычит на путника, а прогнивший мостик готов обрушиться под его стопой.

Опять перед нами, как и в ранних работах Босха, символическая картина земной жизни. Здесь она предстает в своем повседневно-будничном, почти жанровом аспекте. В изображениях внутренних створок Босх переводит ее содержание в широкий философско-религиозный план. Мировое зло, которое в наружных изображениях выступало в обличье конкретных жизненных ситуаций, обретает свои, так сказать, гносеологические корни, превращается в универсальную категорию бытия и получает заслуженное возмездие.

На левой внутренней створке триптиха изображен земной рай, те сады Эдема, где, согласно библейскому преданию, бог поселил первых людей, где Ева, искушенная дьяволом, отведала запретного плода с древа познания и откуда были изгнаны прародители, впадшие в первородный грех. Композиция створки разворачивается тремя последовательными пространственными планами сверху вниз, от неба



к земле, строго в соответствии со средневековой ценностной иерархией. Вверху, рядом с фонтаном жизни, повинуюсь мновению творца, пробуждается из небытия только что сотворенная Ева; в центре змей-искуситель протягивает прародителям яблоко; внизу разгневанный ангел с огненным мечом изгоняет их из рая. Адам, кажется, еще собирается спорить, он приводит аргументы в пользу своей невиновности, а Ева, удрученная свершившимся, повернулась вправо и готова прошесть туда, где — в центральной части триптиха — сплетается в пестром клубке грехов земная жизнь. Мировое зло здесь получает, таким образом, метафизическое обоснование в первородном грехе; оно обретает свои inferнальные формы, ибо — беспрецедентный случай в ортодоксальной церковной иконографии! — с неба, из-под престола бога-отца, низвергаются и падают в райские воды жизни сонмы странных существ, фантастических гибридов насекомых, птиц и пресмыкающихся, «ангелов, готовых принять образы чертей» (5, S. 23).

В средней части триптиха движется слева направо (от рая к аду) огромный воз сена, а вокруг него шумит и клубится жизнь человеческая. Существует множество попыток интерпретировать сюжет этого произведения. В последнее время большинство исследователей сходится на том, что в основе его лежит старая нидерландская поговорка: «мир — это воз сена, и каждый старается урвать с него сколько может». Воз сена становится здесь аллегорией материальных благ, плотских утех, он превращается в некий греховный центр, вокруг которого кипит и к которому стремится земная жизнь<sup>7</sup>. Такую же аллегорическую роль выполнял у Босха корабль дураков, только теперь не люди плывут на корабле, а корабль — гигантская груженная сеном телега — проходит перед ними, втягивая их в безумное шествие по жизни. Эту аллгорию Босх разворачивает в грандиозную символическую картину мира, однако жизненный акцент здесь переносится со спокойного, бессмысленно глупого, а потому греховного плаванья по житейским морям на еще более греховную, хищную и гибельную погоню за мирскими благами. Люди бросаются к возу; ослепленные жаждой наслаждений, они давят и режут друг друга и сами гибнут под колесами этой гигантской колесницы. Блестящая кавалькада светских и духовных князей, возглавляемая императором и папой, следует за возом. На его вершине молодые люди предаются любовным утехам, юноша наигрывает на лютне сладостные мотивы, и отвратительный монстр

с крыльями бабочки и павлиньим пером на хвосте — своеобразный амур похоти — подыгрывает им на дудке, вырастающей из его носа. На первом плане разматывается перед нами пестрая лента человеческой жизни. Здесь жирный монах сидит за столом со стаканом в руках, в то время как тощие монашки наполняют для него сеном огромный мешок; здесь шут играет на волынке и шарлатан устроился под знаком горящего сердца и саламандры — единственный здесь врачеватель людских страданий. Вся светская и духовная иерархия, от императора до последнего бродяги, от папы римского до монаха, втянута в безумную борьбу за материальные ценности и шествует к своей неизбежной гибели.

Пессимистическая концепция земной жизни, которой следует здесь Босх, своими корнями уходит в общее умонастроение той эпохи. В 1475 году двадцатилетний Джироламо Савонарола писал своему отцу: «Причиной, заставившей меня принять монашество, было прежде всего: полное ничтожество мира, криводушные люди, насильничество, прелюбодеяние, воровство, гордыня, идолопоклонство, жестокое богохульство. Мир дошел уже до того, что нет никого, кто поступал бы хорошо»<sup>8</sup>. Так смотрели на начало нового времени люди средневековья, с точки зрения которых все, что происходило в действительности, было попранием главных принципов морали и поведения. Основания для такого умозаключения имелись: коррупция церкви, обмирщение духовенства, своекорыстие светской власти в то время — факты слишком хорошо известные, чтобы останавливаться на них подробно. Печатью пессимистических сомнений отмечено мировоззрение даже передовых мыслителей. «Природа скорее мачеха, чем мать», — печально констатирует Эразм Роттердамский, — и не есть ли жизнь человечества только игра глупости? Но действительность европейского Ренессанса несла в себе и другие потенции, которых не увидел аскет и фанатик Савонарола и которые остро почувствовал Босх.

Если мирское зло, принявшее форму реальной жизненной ситуации, вызывает у Босха вполне недвусмысленное отношение — он издевается, грозит или, как в наружных створках данного триптиха, вместе с его центральным персонажем предается скорбным и тревожным размышлениям о сути человеческого бытия, — то мир в целом представляется ему явлением гораздо более сложного порядка. Его природа божественна, но враг всего рода человеческого не дремлет, и мир земной превращается в арену борьбы



космических сил добра и зла за человека. И Босх показывает эту борьбу, выявляя полифонию безобразного и прекрасного, доброго и злого, смешного и трагического, временного и вечного, составляющих в тесном переплетении неразрывное целое мира. На заднем плане, за возом сена, огромной вогнутой чашей раскинулся великолепный пейзаж, исполненный гармонии и покоя. Греховная жизнь людская проходит по миру, а он пребывает вечно, и весь гомон и галдеж мирских страстей не может нарушить его божественное величие. И сама повседневная человеческая жизнь, несмотря на всепроникающее зло, идет своим чередом. Среди ее шума и суеты рядом с монахом, шутом и шарлатаном женщина обмывает ребенка, жарится на костре чей-то обед, две женщины застыли в тревожном молчании, как бы прислушиваясь к зарождению жизни во чреве одной из них — сцена, поразительно похожая на традиционное изображение встречи Марии и Елизаветы. Сама суета этой многоликой повседневности составляет ее радостное начало и несет в себе нечто от предустановленного порядка, нечто от положительной нормы, а не только от греховных заблуждений земной жизни. Живопись Босха, загорающаяся под ярким светом пестротой красок и струящаяся переливами тончайших оттенков, переводит эту сцену в план праздничного, почти карнавального зрелища. Мир Босха далек от аскетической серьезности средневековья. Его рациональная пессимистическая концепция идет во многом от Босха — философа и созерцателя и сочетается с острым ощущением художника — творца красочности, нарядности и радости мира. В поздних работах Босха пессимистическая и радостная сторона его мироощущения придут к относительному равновесию, что породит в его последних работах удивительные по гармонической целостности картины мира. Здесь же пока торжествует зло. Люди ослеплены грехами и не видят, что в воз впряжена упряжка исчадий преисподней, которая тащит его вместе со всем человечеством прямехонько в ад.

Правая створка триптиха показывает цель и итог этого пути. Перед нами не символическая картина ада, а фрагмент преисподней, та ее часть, которая как бы примыкает к земной жизни и служит промежуточным пунктом между мирскими грехами и адскими мучениями; группа монстров слева, волокущих обнаженного грешника, кажется частью адской упряжки, въехавшей сюда прямо из средней части триптиха. И Босх описывает ад в терминах человеческой повседневности, наделяя его всеми ее атрибутами. Ад у не-

го живет какой-то деловитой и напряженной жизнью. Армия строителей, каменщиков, плотников, грузчиков спешно возводит его новые постройки; они размещают раствор, выкладывают ряды кирпичей, обтесывают бревна, поднимают при помощи ворота — по всем правилам строительной техники того времени — огромные балки с нижнего яруса на верхний. Ад расширяет свои пределы; в ожидании гигантского пополнения, надвигающегося со средней части триптиха, он отстраивает свои новые районы, в то время как старые — на заднем плане створки — функционируют в полную силу с точностью хорошо налаженного механизма. Образы его обитателей поражают удивительной точностью профессиональных жестов и движений. Они похожи на умелых мастеровых — строителей средневековых соборов, занятых своим делом, и только обряженных в маскарадные личины демонов и чертей. Однако за этой маскарадной, не лишенной веселого юмора пародийностью ада слышится и мрачное пророчество возмездия, ожидающего человечество за грехи. Оно заключается в самой невиданной до Босха конкретности адских ландшафтов, в их убедительной наглядности, делающей мистическую сферу преисподней не менее реальной, чем привычные картины земной жизни.

В сложной изобразительной структуре алтаря Босх расставляет сюжетные акценты таким образом, что они связывают все его части в единое содержательное целое. Фигурка Евы на первом плане левой створки триптиха устремлена вперед — к греховным соблазнам земной жизни; ее поворот сообщает направление движению всей средней части — слева направо, от рая к аду; в правой створке фигурка грешника, которую тащат персонажи адской упряжки, еще связана с землей — он оглядывается назад, перед тем как окончательно прошествовать в мрачные глубины преисподней. Это спаивает части триптиха в единую динамическую картину человеческой истории от сотворения прародителей через грехопадение и земные грехи к ужасам потустороннего возмездия. На основе этой морально-теологической концепции и по аналогичной сюжетно-композиционной схеме строится большинство алтарей зрелого и позднего Босха.

Одна из центральных работ зрелого периода творчества художника — алтарь «Страшного суда», находящийся сейчас в Венской Академии художеств.

На его левой створке изображены сады Эдема с традиционными сценами сотворения Евы, грехопадения и изгнания из



рая. По сравнению с аналогичной створкой из предыдущего триптиха фигуры здесь стали мельче по масштабу, пейзаж приобрел большую пространственную протяженность, утратив некоторую условную ярусность построения, а композиция опрокинулась сверху вниз, так что сцена сотворения Евы оказалась на первом плане, а прародителей, прячущихся от меча разъяренного ангела за кущами райских деревьев, мы видим в глубине композиции. Такая сюжетная перекомпоновка отвечает иному замыслу этого алтаря, ибо промежуточное звено между грехопадением и возмездием — картина земных грехов — здесь отсутствует, и в центральной части перед нами сразу же открываются ужасы Страшного суда. Единственное, что сюжетно связывает левую створку с центральной, — это изображенные на ней низвергающиеся с неба на землю сонмы нечистой силы, с которой сражается небесное воинство. И борьба эта завершается отнюдь не в пользу рода человеческого, о чем свидетельствует изображение на центральной части алтаря, где только небольшой фрагмент вверху отведен царству божьему и лишь двенадцать блаженных окружают небесный престол, в то время как остальное пространство композиции занято сотнями проклятых грешников, подвергающихся адским мучениям. Эти мучения продолжаются и дальше — на правой створке алтаря, где в серном пламени и скрежете зубовном разверзается геенна огненная. Зловещая патетика апокалипсических образов начинает звучать здесь в полную силу. На первый взгляд кажется, что всякая конкретность земной жизни изгнана отсюда окончательно и заменена фантомами потустороннего мира. Но только на первый взгляд. Реалистическая фантастика Босха связана здесь с образами повседневности не в меньшей степени, чем в других его работах.

Если на правой створке триптиха с «Возом сена» Босх рисует картину ада как конкретную сцену строительства средневековой башни, то здесь изображение на центральной и правой части больше всего напоминает гигантскую кухню. Облику большинства своих удивительных монстров Босх придает черты злобных ставроух: ханжей, ведьм, слабоумных, распутниц, больных дурными болезнями. С профессиональной деловитостью домашних хозяек готовят они свою отвратительнуюстряпню рядом с огромными металлическими сооружениями, похожими на мясорубки, печи, ручные мельницы, и орудия пыток служат им самые прозаические предметы домашнего обихода — вертелы, кухонные ножи, ложки, сковородки, дур-

шлагаи, поварешки, половники, котлы, бочки, корзины, горшки, зернотерки, каминные решетки и т. п. Адский ландшафт, среди которого снуют и роятся сотни человеческих существ и фантастических тварей, странным образом напоминает картину мира, составляющую фон центральной части триптиха с «Возом сена». Это такая же раскинувшаяся вогнутой чашей, пересеченная реками и холмами равнина, только теперь ее растительный покров начисто спален апокалипсическим пламенем, а из ее недр извергается серный огонь преисподней.

Таким образом, сама человеческая повседневность превращается в зловещий гротеск, в саркастическую карикатуру на саму себя, в орудие возмездия. То, что в ранних работах присутствовало в ней как обратная сторона, как мрачная потенция хотя и греховной, но радостной и веселой суеты земной жизни, теперь стало единственным выражением ее сущности. Равновесие между этими ее аспектами здесь нарушено, что отражается в некоторой композиционной дисгармонии венского алтаря — его левая створка со свободными, незаполненными пространствами и светлым колоритом не уравнивает нагромождение тяжелых форм и многочисленных фигур в центральной и правой части; вместе с разномасштабностью фигур, особенно усиленной в правой створке, это нарушает сюжетно-композиционное единство алтаря в целом.

Венский алтарь «Страшного суда» был создан примерно спустя десятилетие после триптиха с «Возом сена»<sup>9</sup>, и стилистическое отличие этих двух алтарей характеризует значительную творческую эволюцию художника.

От ранних картин земной жизни и библейских сюжетов с крупными фигурами Босх постепенно переходит к многофигурным композициям, укрупняя масштаб своих пейзажей и населяя их тысячами персонажей. Изображение отдельного жизненного эпизода, даже возведенного посредством средневековых абстракций в обобщенный символ земной жизни, как это было в ранних работах Босха, уже не удовлетворяет художника. Теперь его точка зрения на мир как бы предвосхищает еще одну горькую сентенцию гуманиста Эразма: «В общем, если поглядеть с луны... на людскую сутолоку, то можно подумать, будто видишь стаю мух или комаров, дерущихся, воюющих, интригующих, обманывающих, блудящих, рождающих, падающих, умирающих»<sup>10</sup>. Однако в пафосе перечисления даже самых отталкивающих свойств и качеств предметов в картинах Босха ощущается не столько дидактическая проповедь средневекового



аскета, сколько пристальный интерес к богатству реальной действительности ученого-натуралиста нового времени. В этом отношении Венский алтарь представляет значительный шаг вперед даже по сравнению с «Возом сена», хотя содержательный акцент и переносится с повседневности человеческой жизни на потусторонние мучения. И в то же время он знаменует высшую точку и апофеоз в развитии пессимистической художественной концепции земной жизни позднего средневековья.

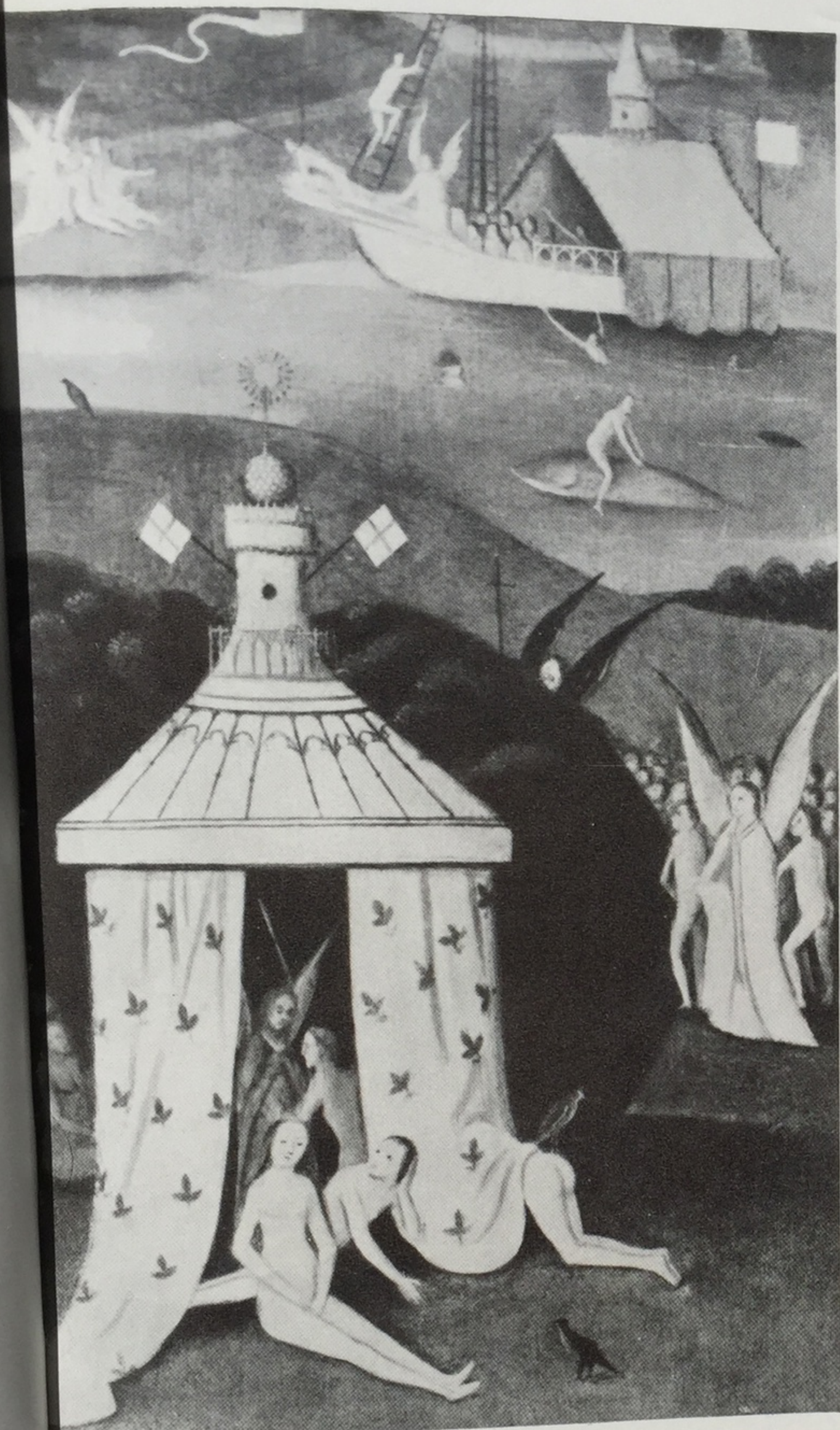
Идеологическая позиция Босха формировалась, очевидно, как результат прямой реакции на сгущающуюся атмосферу политических неурядиц, религиозных волнений, ожидания конца мира, которыми отмечено время, предшествующее на севере Европы эпохе Реформации. Сама историческая действительность предоставляла художнику богатый материал для фантастических видений смерти и разрушения: в адском огне, озаряющем фоны его картин, видятся реальные отблески горящих нидерландских деревень и костров аутодафе. Босх стремится вскрыть причины зла, царящего в мире, и неустроенности человеческой жизни, но теперь он ищет причину не в глупости людей, а в

теологической идее первородного греха. Возмездие за него, воплощенное в образы адских мучений, становится одной из главных тем его творчества. Не считая графических работ и произведений, дошедших до нас в поздних копиях, Босх не менее десяти раз обращается к теме ада и Страшного суда. Кошмары апокалипсиса преследуют его. В его «Всемирном потопе» схлынувшие воды обнажают жуткую картину мертвой земли с трупами лежащих на ней людей и животных. Самые разнообразные и причудливые образы зла завоевывают себе место во всех работах зрелого периода творчества художника.

Однако укоренившийся еще с XIX века взгляд на Босха только как на «адского художника», поэта кошмаров и мучений, опьяненного, наподобие декадентов *fin de siècle* и современных сюрреалистов ароматами «цветов зла», страдает безнадежной примитивностью. Изображая зло мира, Босх в то же время ищет способы противостояния натиску бесовских сил и преодоления человеком их разрушительного влияния.

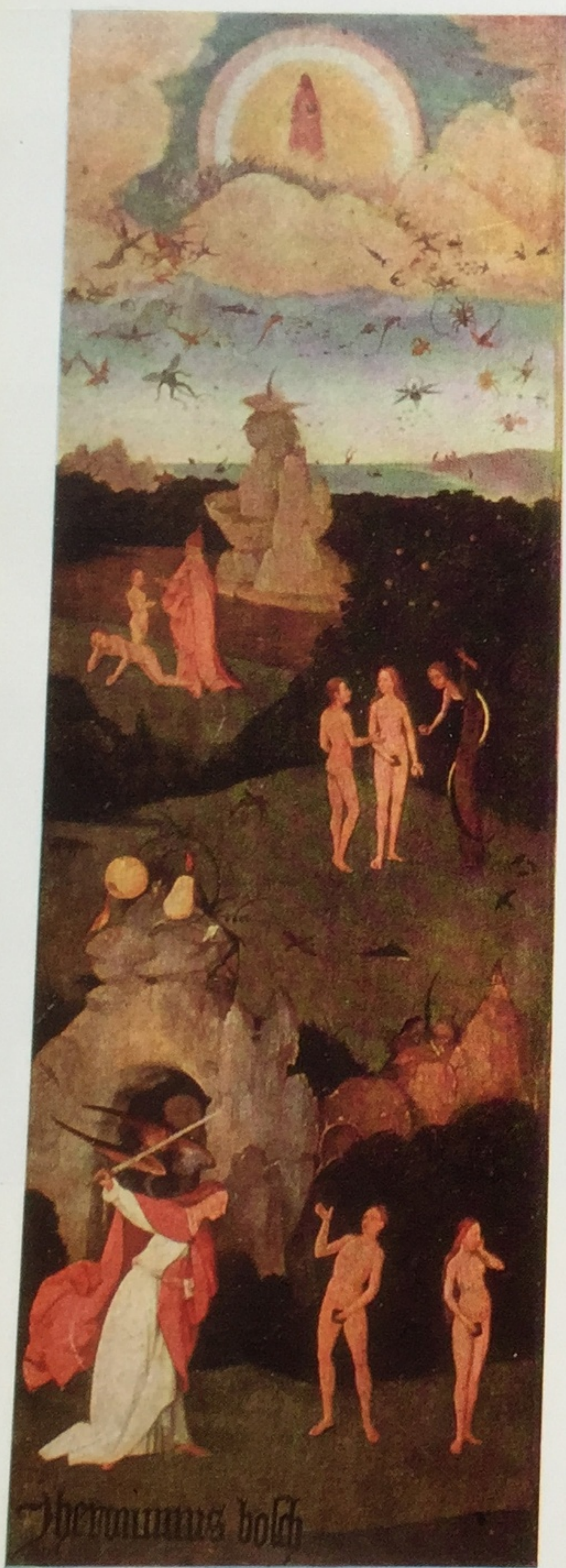
С этой темой связан другой значительный круг работ Босха, открывающий иную сторону его художественно-идеологической концепции.





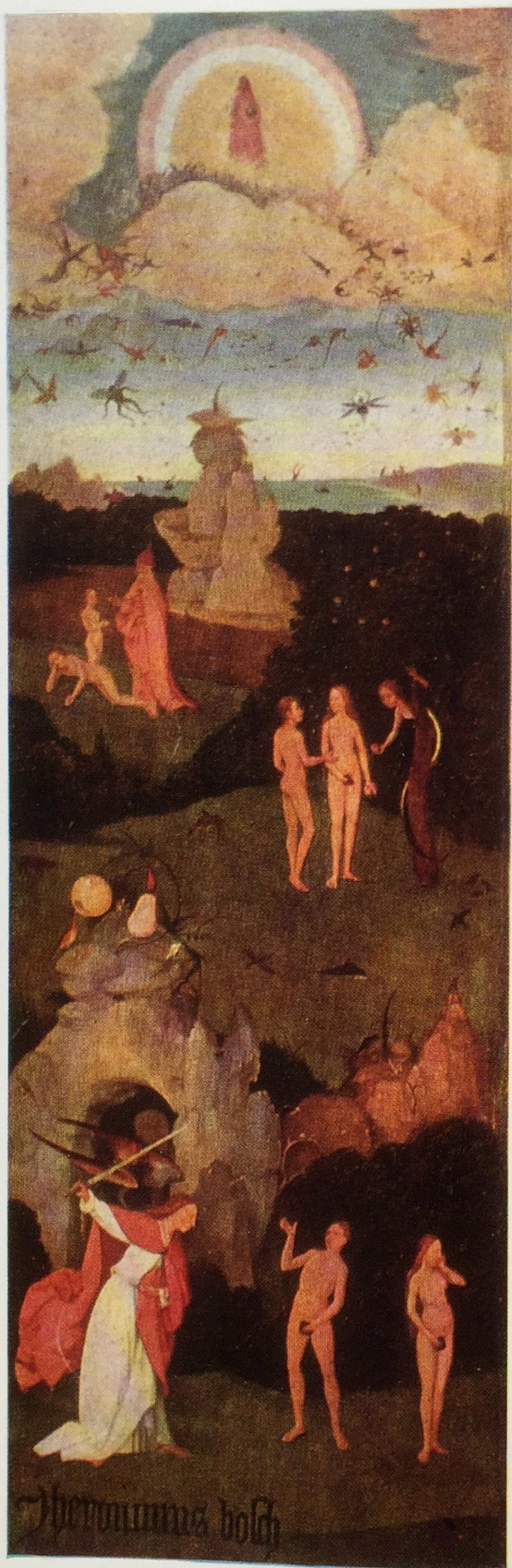
11. Рай и ад. Нью-Йорк. Галерея Вильденштейна





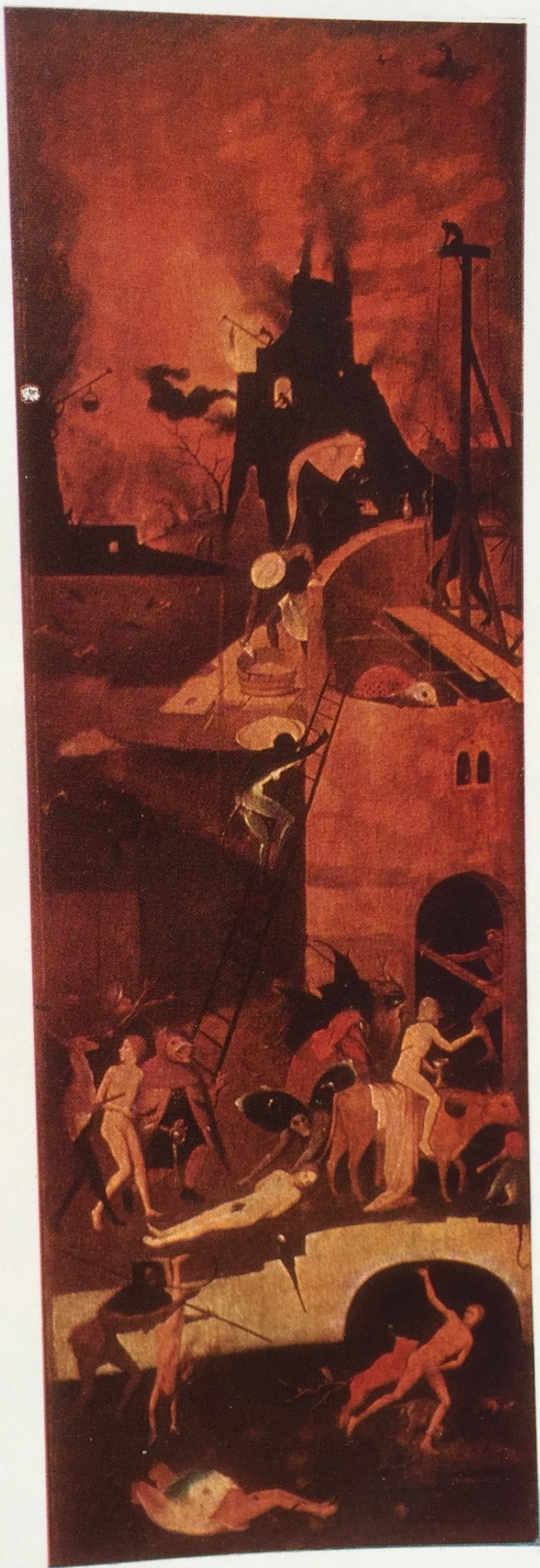
12. Алтарь «Воз сена». Мадрид. Прадо





12. Алтарь «Воз сена». Мадрид. Прадо





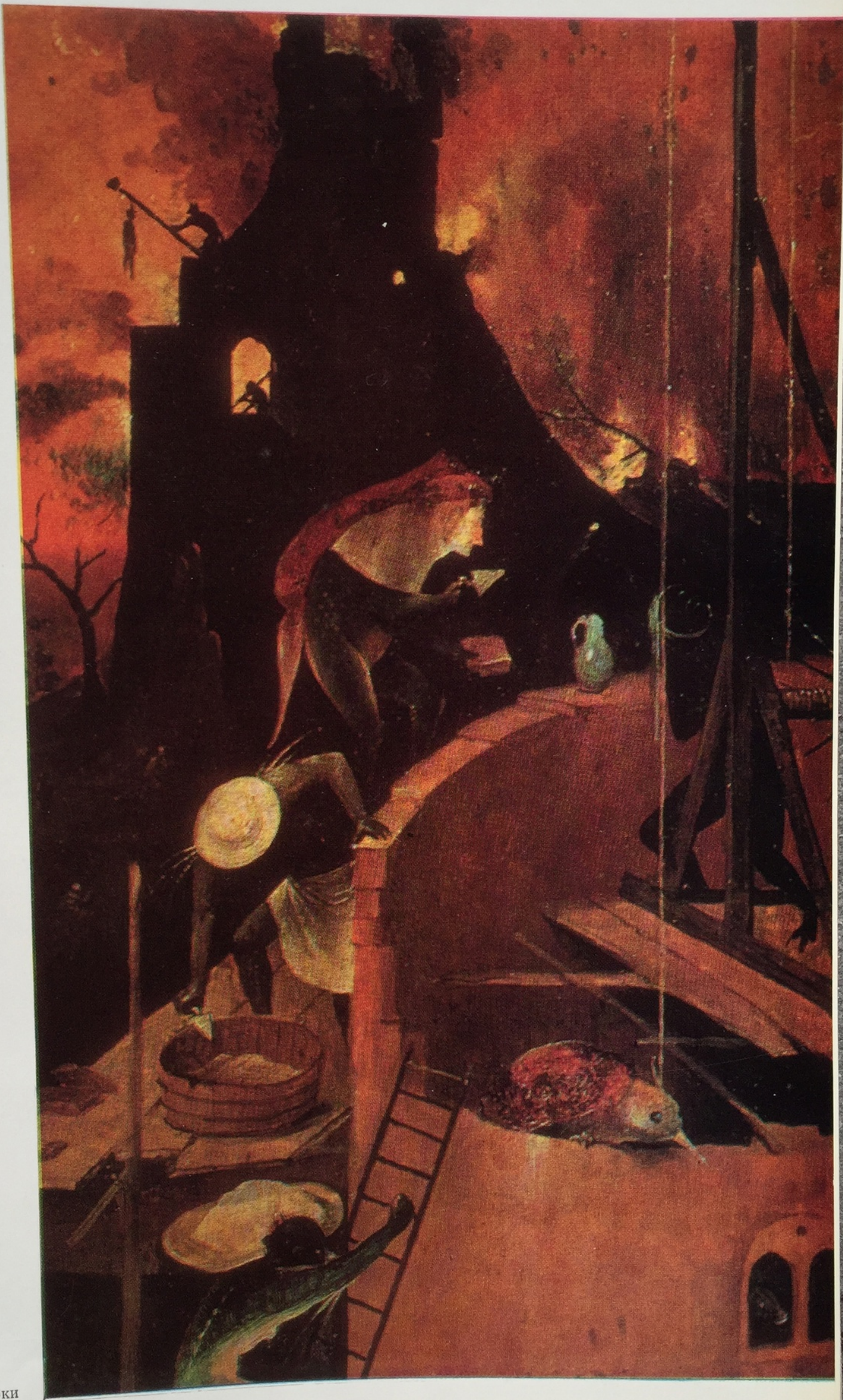




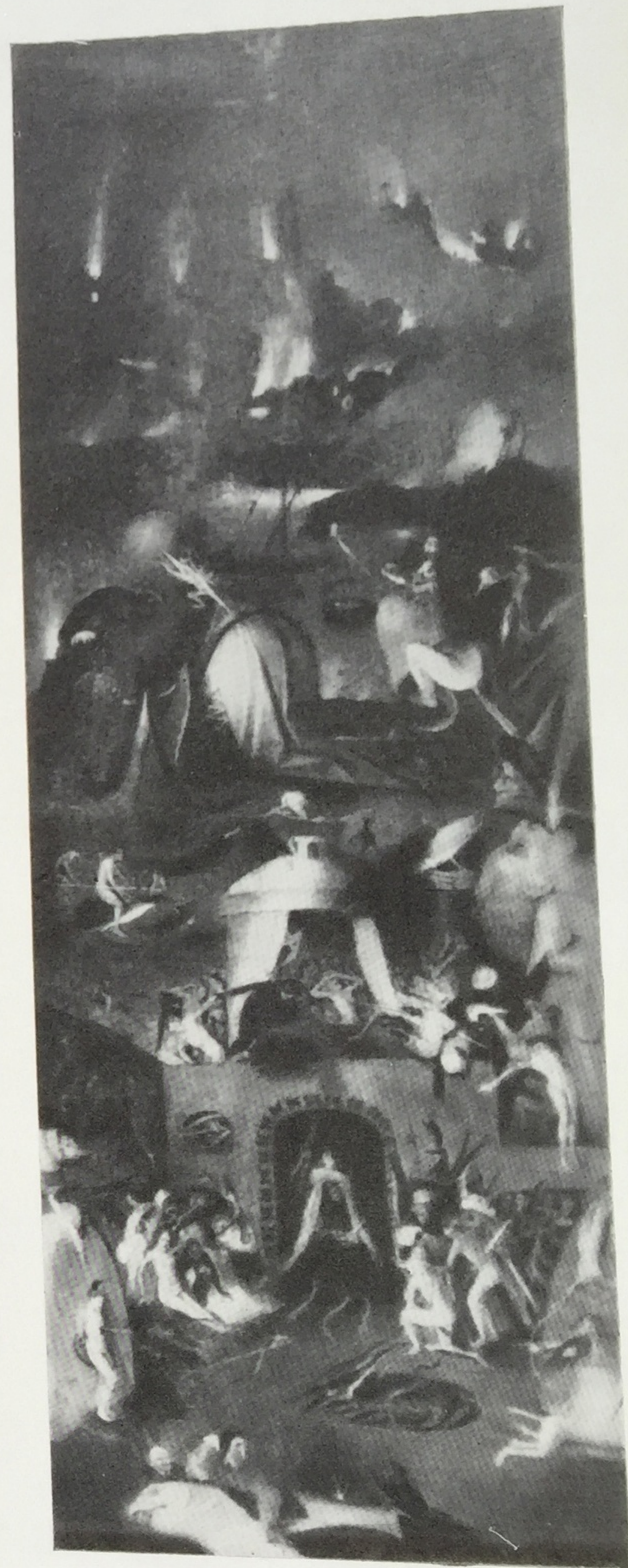
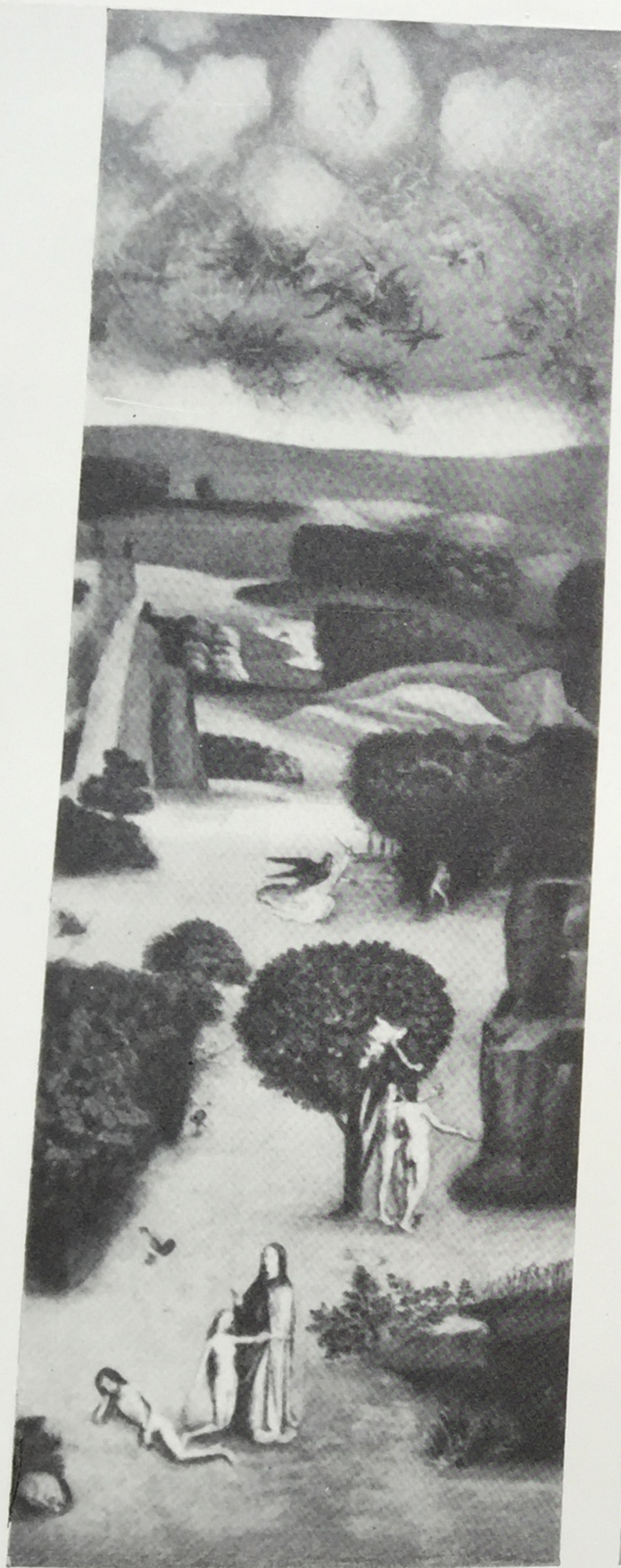


13. Алтарь «Воз сена». Наружные створки

14. Алтарь «Воз сена». Фрагмент правой створки

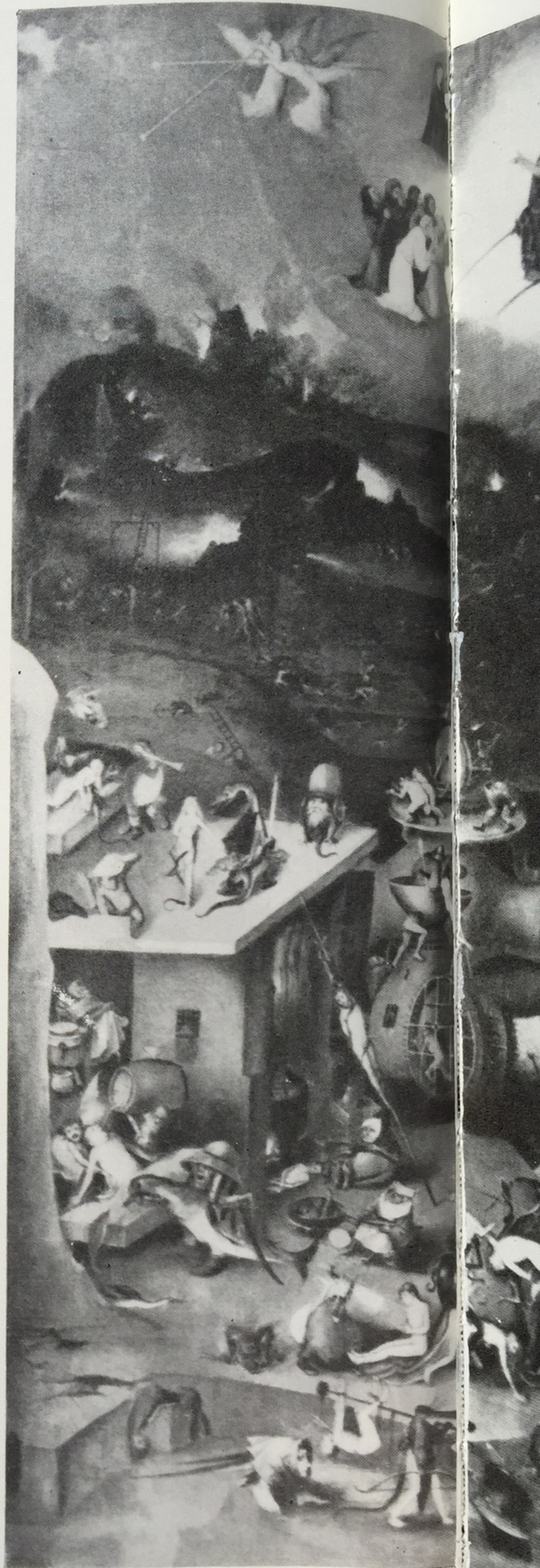




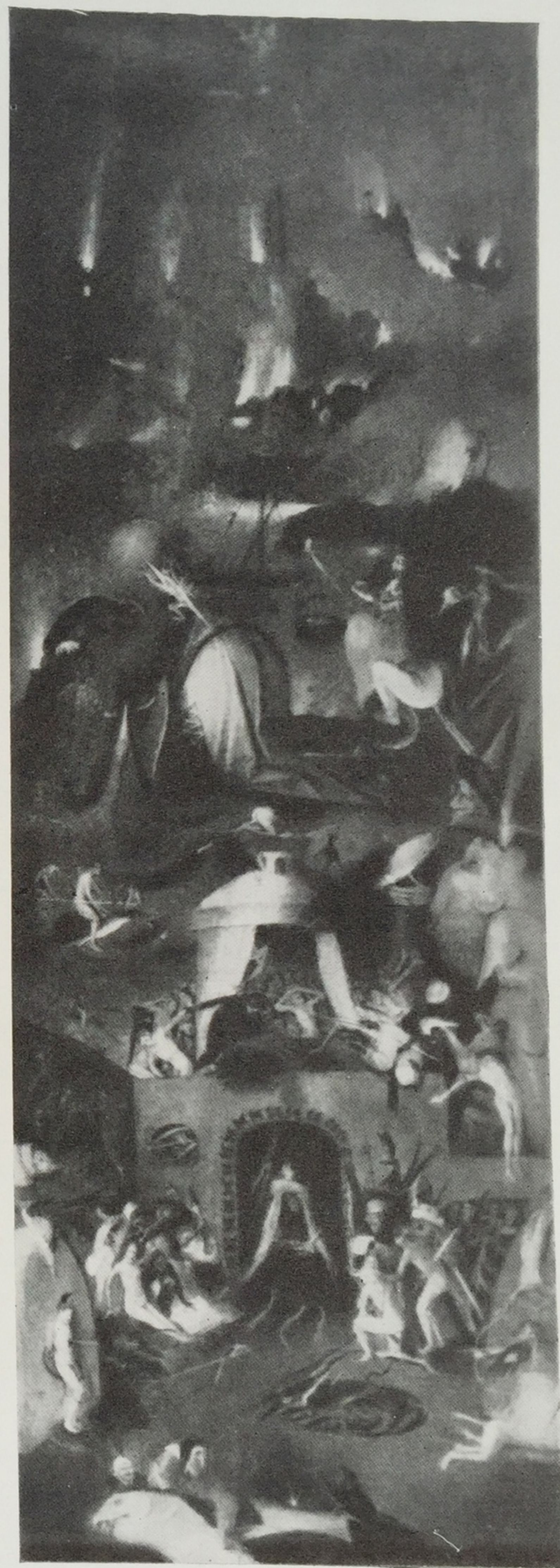
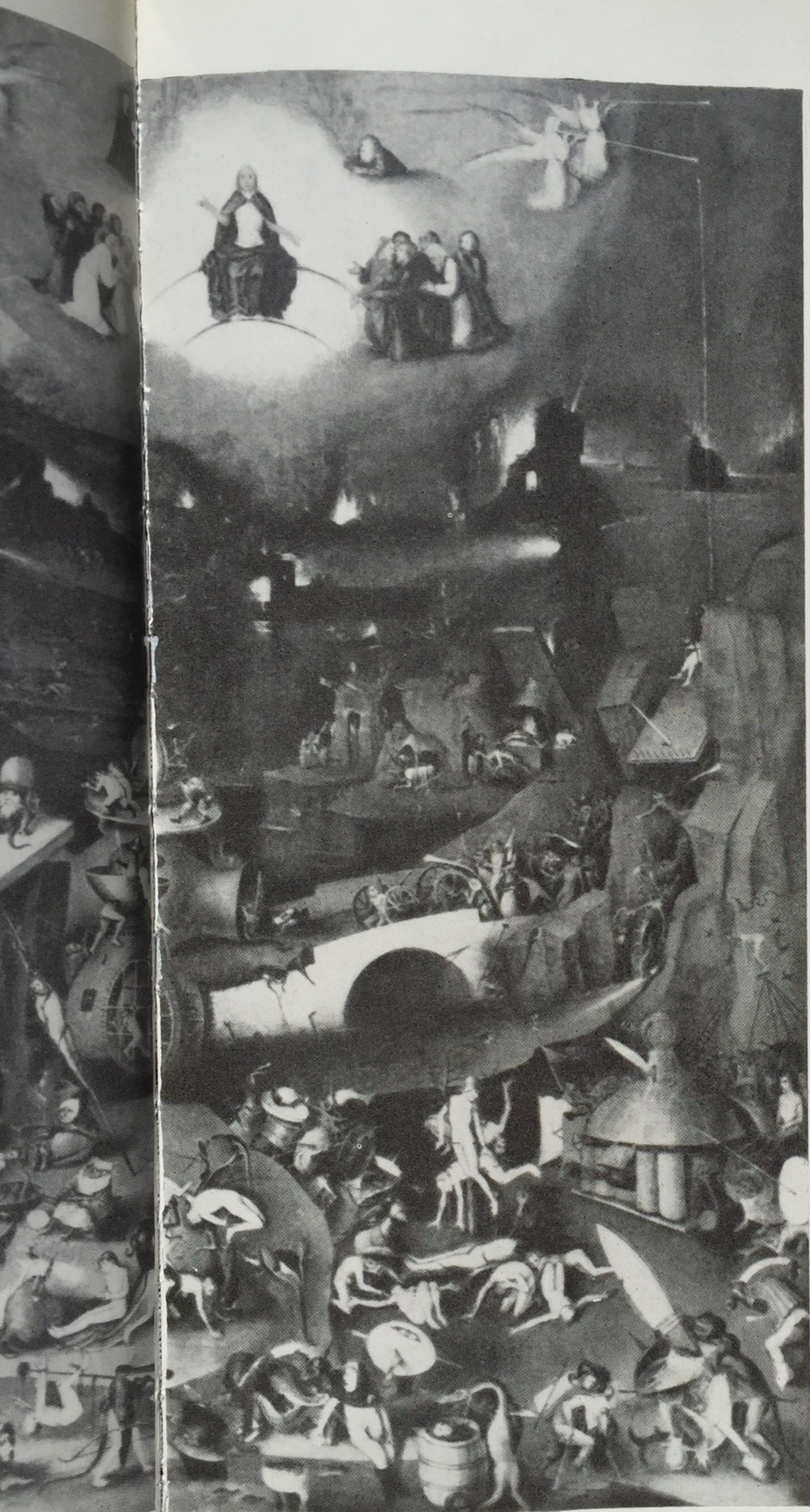


15. Страшный суд Вена. Академия художеств



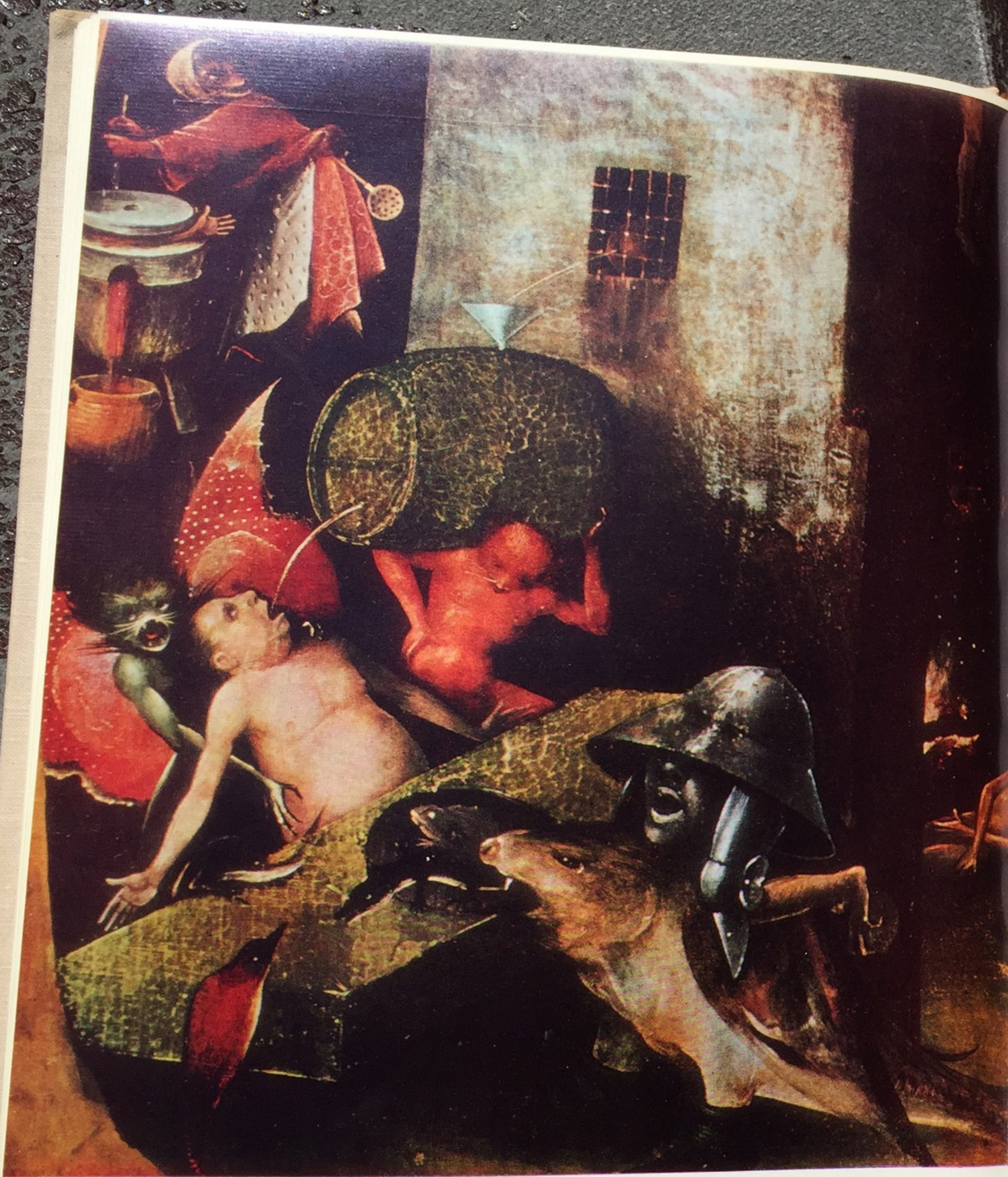




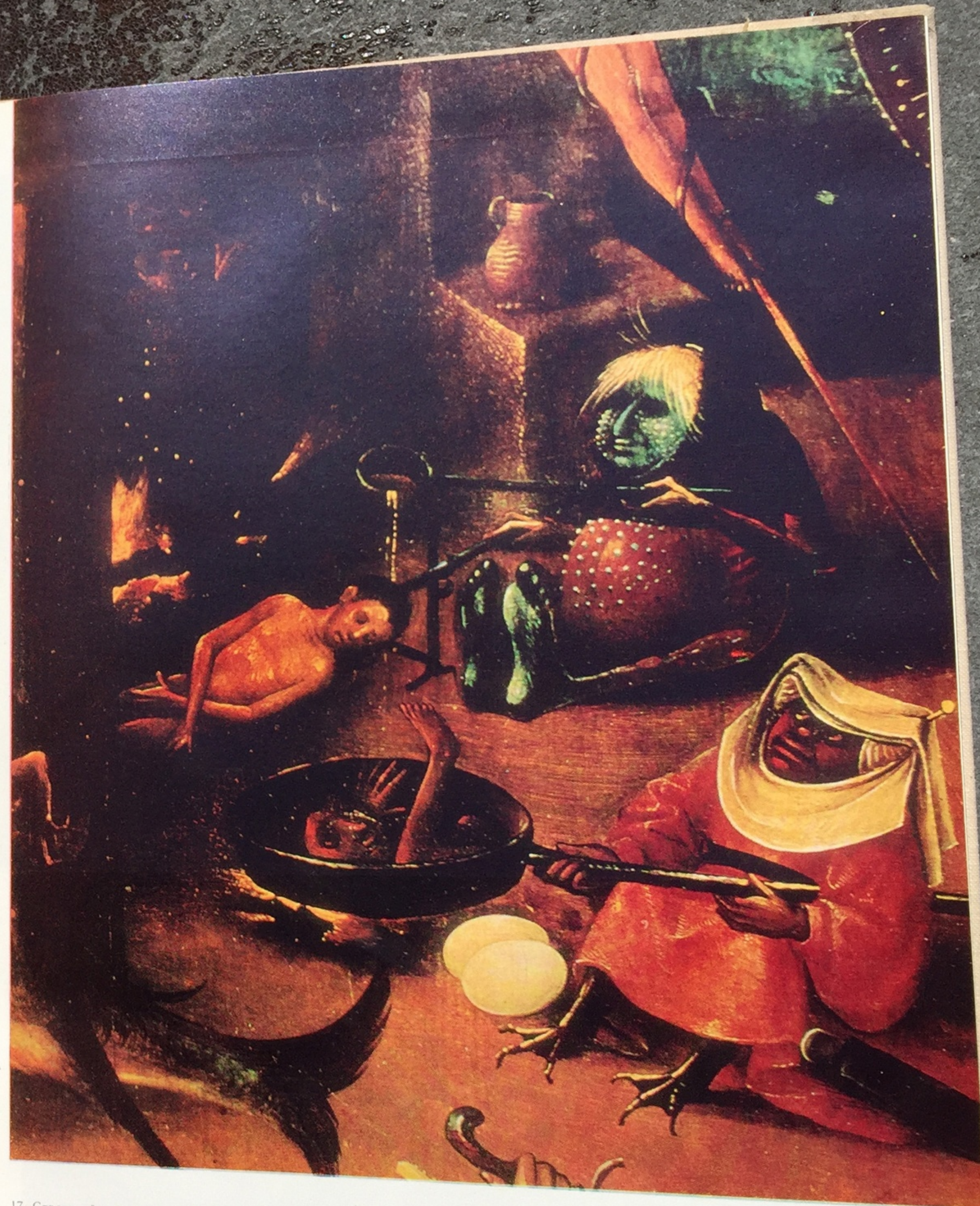


15. Страшный суд Вена. Академия художеств





16. Страшный суд. Фрагмент



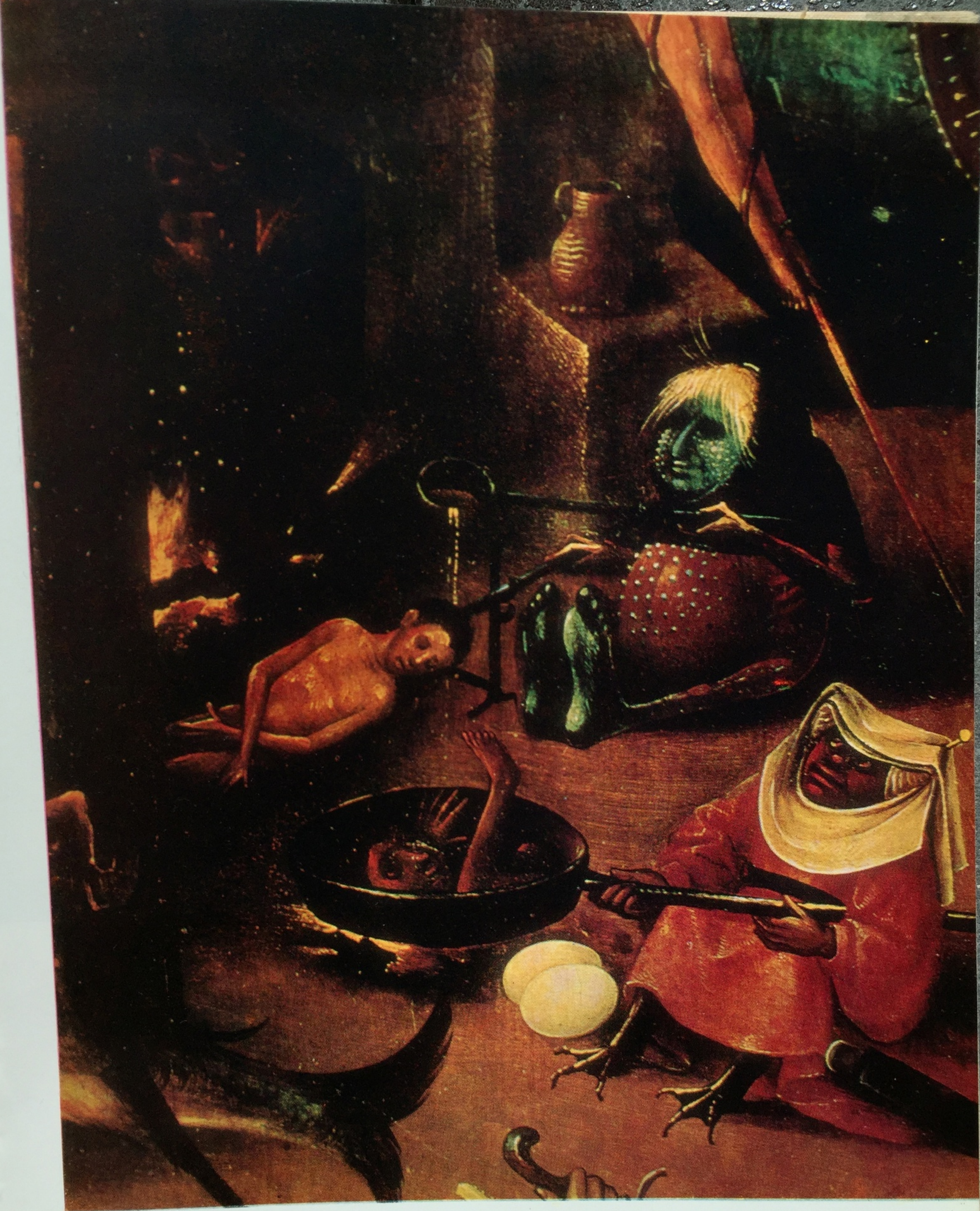
17. Страшный суд. Фрагмент





16. Страшный суд. Фрагмент





17. Страшный суд. Фрагмент — 31







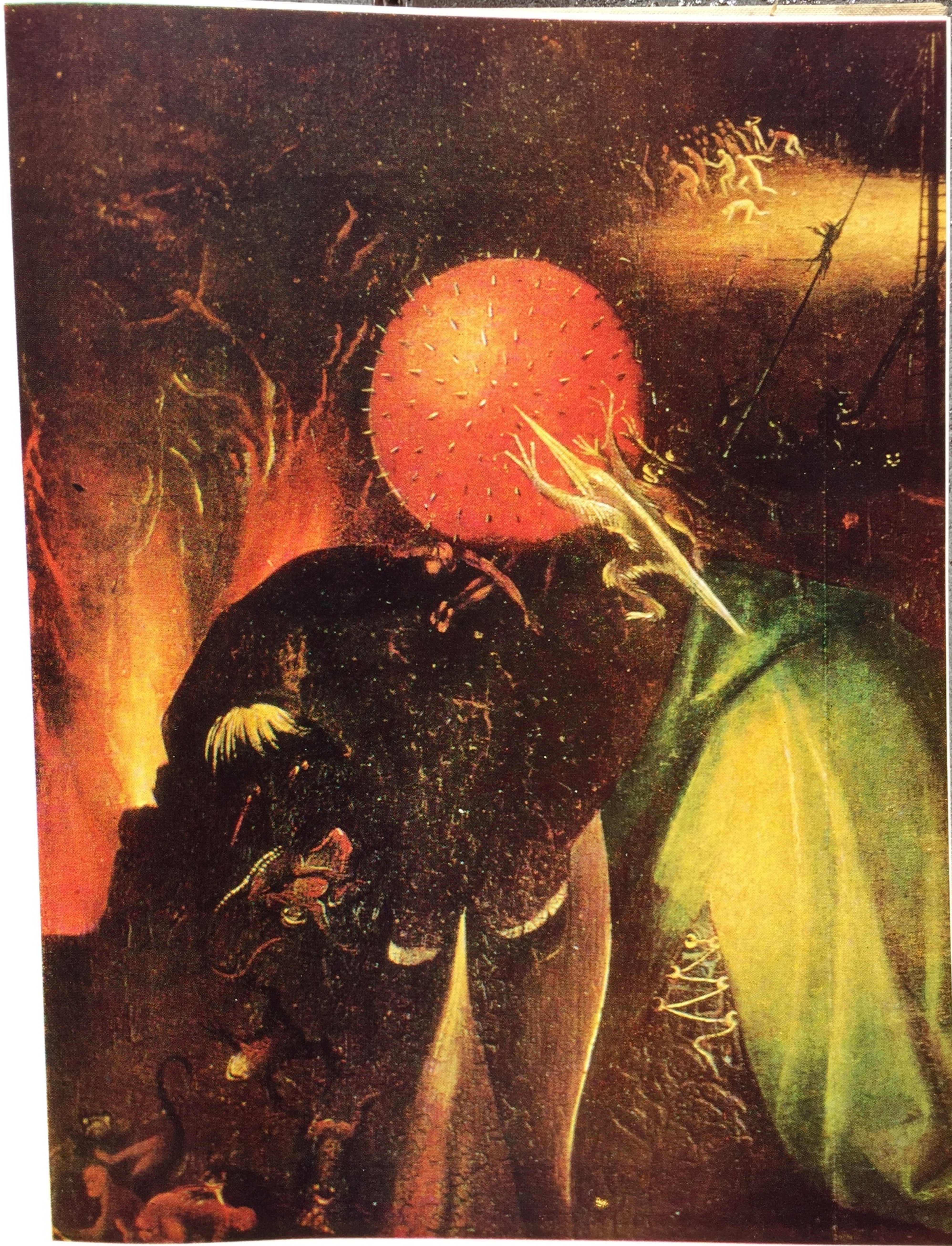




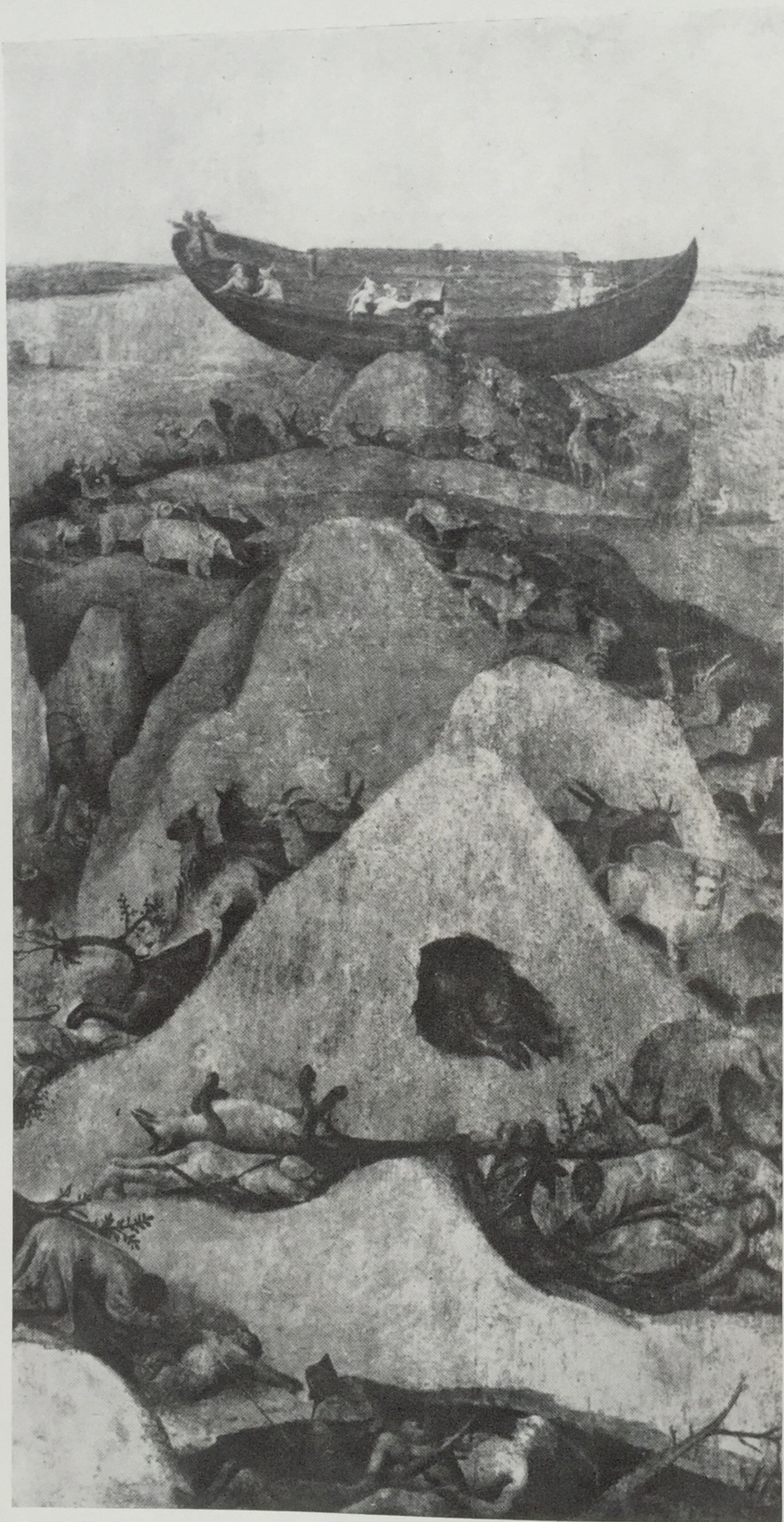


20—21. Страшный суд. Фрагменты









22. Всемирный потоп. Роттердам.  
Музей Бойманс-ван-Бейнинген



В период, когда страшные видения конца мира и ада достигают у Босха своего апогея, он создает ряд произведений с изображениями людей святой жизни — отшельников и аскетов. Удалившиеся от грехов, они предаются размышлениям и совершают подвиги благочестия, но и в места их уединения — в мирные голландские ландшафты — врываются толпы фантастических существ, подобных тем, которых мы встречаем у Босха в картинах преисподней. Кажется, что этих пустыльников, как и самого Босха, преследуют и искушают видения мирского зла, и в единоборстве с ними человека художник пытается выявить положительные начала жизни, найти выход из противоречий действительности, становящихся для него каким-то навязчивым апокалипсическим кошмаром. Его излюбленной темой становится история об искушении св. Антония. К ней он обращается неоднократно<sup>1</sup>.

На трех внутренних створках алтаря с «Искушением св. Антония» из Национального музея старого искусства в Лиссабоне Босх разворачивает историю этого святого. В верхней части левой створки черт возносит св. Антония на небо, а внизу двое монахов и человек в одежде горожанина<sup>2</sup> ведут окончательно обессиленного после всех злоключений святого в его хижину. В центральной части алтаря св. Антоний, окруженный нечистой силой, преклонил колени перед распятием. На правой створке он силится преодолеть искушение чтением священных текстов.

Когда-то эта тема трактовалась как искушение человеческой плоти греховными соблазнами земных наслаждений. Эпоха Босха поставила человека лицом к лицу перед искушениями иного рода. С приближением конца средневековья все более судорожными становятся усилия феодальной системы удержать свое место под солнцем. Кровавые социальные конфликты глазам стороннего наблюдателя представлялись тогда, как разгул сил преисподней, как порождение злой воли дьявола, как возмездие человечеству за грехи. С невиданной ранее силой воскресает вера в ведьм и колдунов, страх перед темными деяниями тех, кто, как говори-

лось в знаменитой булле папы Иннокентия VIII от 9 декабря 1484 года, «не думая о своем спасении и отвратившись от католической веры, предались дьяволам, суккубам, инкубам и их воплощениям, заклинаниям, колдовству и другим проклятым соблазнам и занятиям, гнусным преступлениям и вражеским деяниям, убивая детей еще в утробах матерей, так же как и помет скота, уничтожая урожаи... мучая и причиняя страдания мужчинам и женщинам... ужасными и достойными сожаления болью и болезнями, как внешними, так и внутренними, которые мешают мужчинам совершать половой акт, а женщинам зачинать...»<sup>3</sup>. Эта булла положила начало невиданным ранее по масштабам процессам и сожжениям ведьм и еретиков в странах Европы, связанных принадлежностью к римско-католической церкви. Невиданным, ибо, как свидетельствовали «те самые монахи, которые в XV веке впервые изобличали ведьм... никогда ранее христианский мир не видывал подобных ужасов». Они же определенно утверждали, что «ведьмы явились и размножились уже на их глазах», и усматривали в этой язве на «глубоко состарившемся мире» признак ближайшего пришествия антихриста<sup>4</sup>. Искушению подвергается теперь сама вера человека в милосердие и добрую волю творца, в разумность мирового устройства, в котором господствуют силы зла<sup>5</sup>.

Даже в картинах ада и Страшного суда фантазия Босха не поднималась до степени такой причудливой изощренности, а образы не воплощались в такие сверхреальные и противоестественные, почти патологические формы, как в этой работе. Звери, металлические конструкции, человеческое тело, музыкальные инструменты, дерево, железо, кости, глиняная посуда, птицы, здания, пресмыкающиеся, рыцарские доспехи — все это претерпевает самые зловещие метаморфозы, переходит одно в другое, меняет масштабы, вступает в противоестественные связи и порождает жуткие сочетания, населяющие все четыре присутствующие здесь стихии. Все заражено злом. Даже хижина отшельника, где надеется найти



отдохновение св. Антоний, вдруг оборачивается кошмарной человеческой фигурой, произрастающей наподобие дерева.

Но чем более фантастические черты придает Босх своим видениям, тем острее ощущается стоящая за ними реальность. Задний план всех трех частей алтаря занимают поразительные по своей виртуозной реалистичности изображения совершенно конкретных ландшафтов. Слева это морской залив, пересекаемый кораблями (причем один из них терпит крушение), справа — лепящиеся друг к другу здания какого-то небольшого городка, а в центре — пылающая среди ночного мрака нидерландская деревня.

Ландшафты фона сливаются в широкую панораму земной жизни под властью зла, которое принимает здесь, как ранее в наружных створках босховских алтарей, образы конкретных ситуаций (пожар, кораблекрушение и т. п.). Однако изображения переднего плана (особенно в центральной части алтаря) утрачивают характерную для Босха сюжетно-повествовательную интерпретацию потустороннего видения как картины человеческой повседневности; они кажутся скомпонованными из нескольких самостоятельных фрагментов, не связанных между собой формальными и сюжетными отношениями.

Центральная часть, где св. Антоний в окружении нечистой силы, свершающей черную мессу, преклонил колени перед алтарем, напоминает сценические подмостки, уставленные пышным театральным реквизитом. Они окружены несколькими группами чудовищ, в изображении которых Босх смещает пространственные и логические масштабы, так что персонажи заднего плана оказываются крупнее, чем переднего, а рядом с фантастическими существами мы можем наблюдать удивительные по реалистической изобразительности фигурки людей, птиц, животных и даже живого Христа, появляющегося из глубины алтаря рядом с собственным распятием. Поэтому происходящее здесь утрачивает характер реального действия; все изображение кажется воплощением кошмара грозно надвигающихся со всех сторон сил зла, порождением воспаленного экстатическим переживанием воображения святого, материализацией мучительной раздвоенности его души. Реальный мир, который вырисовывается на заднем плане алтаря с такой потрясающей конкретностью своих эпических и драматических аспектов, служит теперь для Босха как бы гигантским экраном, на который он проецирует видения, поднимающиеся из самых глубин его подсознания.

Аналогичный принцип изображения в той или иной степени присутствует и в других работах Босха, посвященных святым и отшельникам. Со временем его ощущение эпической красоты и богатства реального мира приобретает все большую остроту. Удивительные ландшафты Босха расширяются, переходят с задних планов на передние, перестают быть только фоном для совершающегося действия и превращаются в реальное окружение человека. На зеленой поляне погрузился в глубокие раздумья Иоанн Креститель; Иоанн Евангелист созерцает видение апокалипсиса среди холмистой равнины, спускающейся уступами к морскому заливу; с огромным физическим усилием, неся на своих плечах «тяжесть мира», великан Христофор переходит вброд реку, которая изливается из голубых далей горизонта и спокойно течет мимо лесистых холмов, полей и городов. Тонущие корабли, горящие здания, сцены грабежа и насилия вкраплены здесь и там в эти ландшафты, но они не нарушают их спокойной величественной красоты. И чем конкретнее, грандиознее и поэтичнее становятся эти картины мира, тем более фантастичными и сверхреальными выглядят населяющие их монстры, которые кажутся не реальными существами и объектами, как, скажем, черти в его картинах преисподней, а фантомами сознания святых, материализацией зла, искушающего их веру в разумную волю творца.

Такая трактовка образов Босха может показаться грубой модернизацией, неправомерным перенесением критериев настоящего на искусство прошлого, для которого область внутреннего мира человека была еще *tabula rasa*. Однако эта особенность его искусства отмечалась еще в литературе, отдаленной от жизни художника не столь уж большим временным промежутком. Так, в самом конце XVI века испанский монах Хосе де Сикуэнса писал о нем: «По моему мнению, разница между живописью этого человека и другими заключается в том, что другие пытаются, насколько возможно, писать человека, как он выглядит снаружи, в то время как он имеет мужество писать его таким, каков он внутри» (41а, р. 402)<sup>6</sup>. Можно только добавить, что подобного принципа изображения не знало искусство до Босха.

Святые и отшельники в этих работах Босха не только подвергаются искушению злом, но и активно противостоят ему. На трех створках «Алтаря отшельников» художник показывает как бы три последовательные стадии этого противостояния. Слева св. Антоний, погруженный в дрему, бредет по равнине, населенной фантасти-



ческими тварями, которые, как и в Лиссабонском алтаре, воспринимаются страшными образами сновидений его души. В центре св. Иероним перед распятием в окружении символов зла не столько предаётся молитве, сколько ведёт разговор с богом, оживленно жестикулируя и, очевидно, добиваясь ответа на поставленные вопросы. Справа св. Эгидий целиком ушел в молитву, не замечая даже стрелы, пронзившей его грудь, а образы зла, наполняющие другие сцены ощущением суебливого мельтешения своей эфемерной жизни, здесь исчезают перед лицом такого слияния души человеческой с богом.

В этих сценах из жизни святых, может быть, наиболее ярко проявляется двойственность мировоззрения и личности Босха. Как художник он в этих сценах дальше всего уходит от традиционных канонів христианской иконографии, безгранично расширяя возможности искусства: он проникает в глубины человеческого сознания, он эстетически осваивает новые аспекты реальности, он переводит свое восприятие на следующую, более высокую ступень поэтического переживания жизни, создавая бесчисленное множество ее новых образов и форм. Но как мыслитель и моралист он строго следует здесь ортодоксальному этическому учению христианства. От Плотина через Блаженного Августина и Фому Аквинского это учение развивало идею о том, что зло не существует само по себе, как некая позитивная категория, а есть лишь негатив добра, его отсутствие или ущербность прежде всего в самой душе человека. Сон доброго порождает чудовищ, и преодолеть их можно, только восстановив цельность добра, а это значит — обратиться к его абсолютному источнику — к богу. И Босх создает свои картины противоборства силам зла строго в духе этого учения.

Все творчество Босха в каком-то смысле можно рассматривать как грандиозный морально-этический трактат, как невиданную до него попытку вскрыть средствами художественного познания причины зла, царящего на земле. Такой «энциклопедии» всех его видов и форм не знало искусство средневековья. Зло выступает в работах художника то как реальная жизненная ситуация, то как метафизическая категория, оно оборачивается то глупостью людей, то их грехами, оно выступает то как объект искушения, то как орудие возмездия. В сценах из жизни святых оно предстает перед нами как эманация определенного состояния человеческой души, и это определяет иную трактовку и иное содержание работ. Образы зла в них не только не

связаны между собой сюжетными и формальными отношениями, но они как бы утрачивают и свою телесную реальность. Прорехи в их телесной оболочке открывают лишь зияющую пустоту сгнившего дерева, плода или тела, затхлую нематериальность дупла, наполненную мерзостью разложения. Это призрачные фантомы, пустые скорлупы, обманчивые личины, порождения вакуума души, злое и угрожающие, но лишённые подлинного существования и готовые исчезнуть при свете добра. Заметим только, что этим качеством бестелесности народная фантазия всегда наделяла всякую нечисть и зло<sup>7</sup>.

Таким образом, в качестве средства против мирского зла Босх предлагает старую христианскую теодицею, хотя и воплощенную в совершенно новые художественные формы, и в эпоху крушения церковных догм выступает тем самым как их верный хранитель. Однако — и в этом заключается одна из многочисленных антиномий его творчества — зло, с которым борется художник церковным оружием, часто выступает в его работах в облике высших представителей самой католической церкви. Еще в ранних работах он создает едкую сатиру на духовенство. Духовные лица занимают почетное место в его «Корабле дураков»; сам папа римский вместе с князьями церкви следует за адской упряжкой в его «Возе сена»; в Лиссабонском алтаре прямо под мостом, по которому проводят измученного св. Антония, жирный монах в обнимку с нечистой силой читает какой-то церковный документ<sup>8</sup>. Клирики и монахи участвуют во всех грехах земной жизни и подвергаются мучениям в преисподней.

Критика духовенства в работах Босха вместе с его свободным обращением с традиционными каноническими сюжетами породила легенду о еретичности его мировоззрения. В трудах многих исследователей он выступает как религиозный оппозиционер, как еретик, сокрушающий основы католической ортодоксии. Действительно, спустя полвека, перед самой Нидерландской революцией и в период острейшей религиозной борьбы, оружие его антиклерикальной сатиры подхватит Питер Брейгель и направит против испанских поработителей страны и их католических покровителей. Однако не кто иной, как уже упомянутый монах Хосе де Сикуэнса, спустя еще полвека будет защищать искусство Босха от обвинений в ереси. Он будет при этом ссылаться на Филиппа II, «ибо король, наш основатель (имеется в виду основание Филиппом II ордена св. Иеронима, к которому принадлежал Сикуэнса), не разрешил бы иметь



его картины в своем доме, спальне, в резиденции Ордена, в сакристии, где все стены украшены ими» (41а, р. 401).

Распутать этот клубок идеологических противоречий можно, только обратившись к исторической реальности, к той живой атмосфере, в которой творил этот в высшей степени своеобразный мастер.

Скудные факты биографии освещают каким-то призрачным, мерцающим светом личность художника, оставляя, очевидно, погруженными в густую тень многие ее аспекты.

Известно, что Босх принадлежал к членам религиозного «Братства Богородицы» Хертогенбоса (сохранившиеся архивы этого Братства и донесли до нас основные сведения о жизни художника). Как и многие другие общества этого рода, «Братство Богородицы» существовало строго официально в рамках католической церкви и не носило характера еретической секты, хотя некоторые принятые в нем частные обряды отличались от ортодоксальных<sup>9</sup>. Оно исповедовало культ богоматери, в которой видело воплощение добра и милосердия. Оно наставляло своих членов, как духовных, так и светских, в правилах благочестия и высокой морали. Вместе с ним большим влиянием в Хертогенбосе пользовалась уже с начала XV века и другая религиозная община — «Братство общей жизни»<sup>10</sup>. Не выдвигая каких-либо учений, противоречащих догмам христианства, оно тем не менее занимало критическую позицию по отношению к католическому духовенству церкви, не признавая необходимости его посредничества для спасения души, обличая развращенность, отрицая бесполезное затворничество в монастырях и проповедуя обязательность строгого соблюдения христианской морали в условиях мирской жизни. Оно имело разветвленную систему воспитательных учреждений и школ, в одной из которых в Хертогенбосе провел три года своего отрочества Эразм Роттердамский.

Организация и деятельность подобных обществ была во многом обусловлена общим социальным брожением и недовольством старым социальным порядком, которое в те времена еще надевало на себя религиозные одежды. Через год пос-

ле смерти Босха эти разнородные движения сольются в могучую волну Реформации, подорвавшей основы не только средневекового католицизма, но и всего феодального строя. Нидерланды вместе с Германией сделаются главной ареной этой борьбы. При жизни Босха первые раскаты этих будущих сражений слышатся в, казалось бы, отвлеченной проповеди морального обновления и обличения мирского зла. Сочетание церковного критицизма и искренней религиозности составляет важную черту мировоззрения предреформационной эпохи.

Босх не был первым человеком, для которого религия и церковь, христианская мораль и социальные формы жизни, божественное милосердие и мирское зло выступали в облике неразрешимых противоречий. В то время когда он создает поразительные картины грехов земной жизни, на другом конце Европы, в Италии, Сандро Боттичелли бросает свои работы, которые он считает греховными, на костры Савонаролы. Нидерландский мастер оказался способным на большее, чем просто жест отчаяния, означающий отказ от возможности разобраться во всех этих мучительных противоречиях и больных вопросах эпохи. Он стал первым художником, кто ввел эти проблемы в круг своих творческих интересов, сделал их объектом прямого отражения искусства и тем самым поставил его лицом к лицу с реальной, в том числе и социальной, действительностью.

Крушение религиозных догм и социальные неурядицы встают перед глазами Босха как злая игра дьявола, они трансформируются в его гениальном воображении в мрачные видения конца мира и образы преисподней, они обретают под его кистью самые причудливые формы и выстраиваются в потрясающую картину мирового зла. Эта картина была бы неполной без еще одного, последнего цикла его работ — сцен из жизни Христа, в которых зло принимает у Босха, может быть, свои наиболее угрожающие формы. Традиционную тему «Страстей Христа», бывшую центральной для всего искусства средневековья, Босх, как и все остальное, решает по-своему, вкладывая в нее проблематику своего времени.



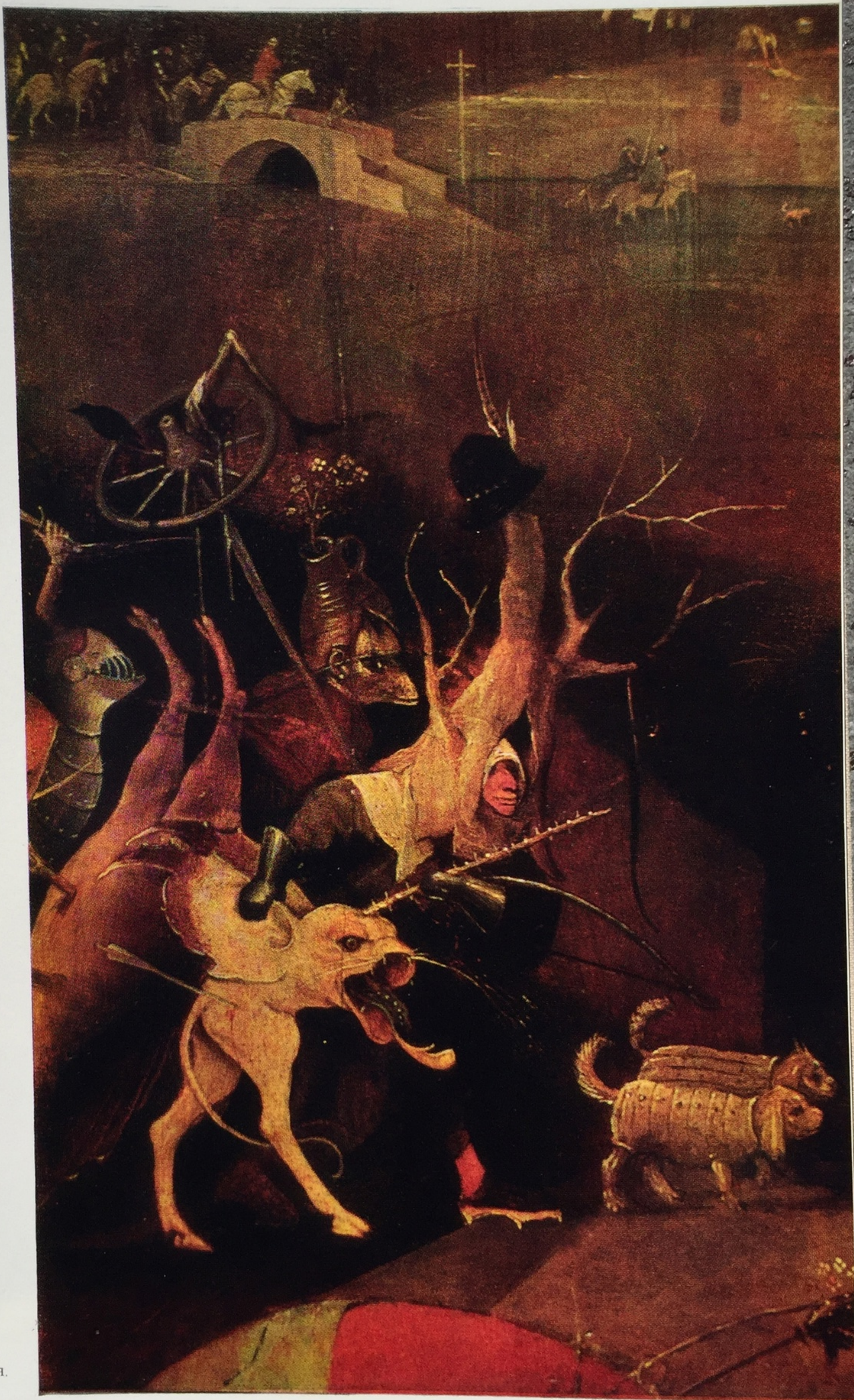


23. Иоанн Креститель. Мадрид. Музей Хосе Ласаро Гальдиано



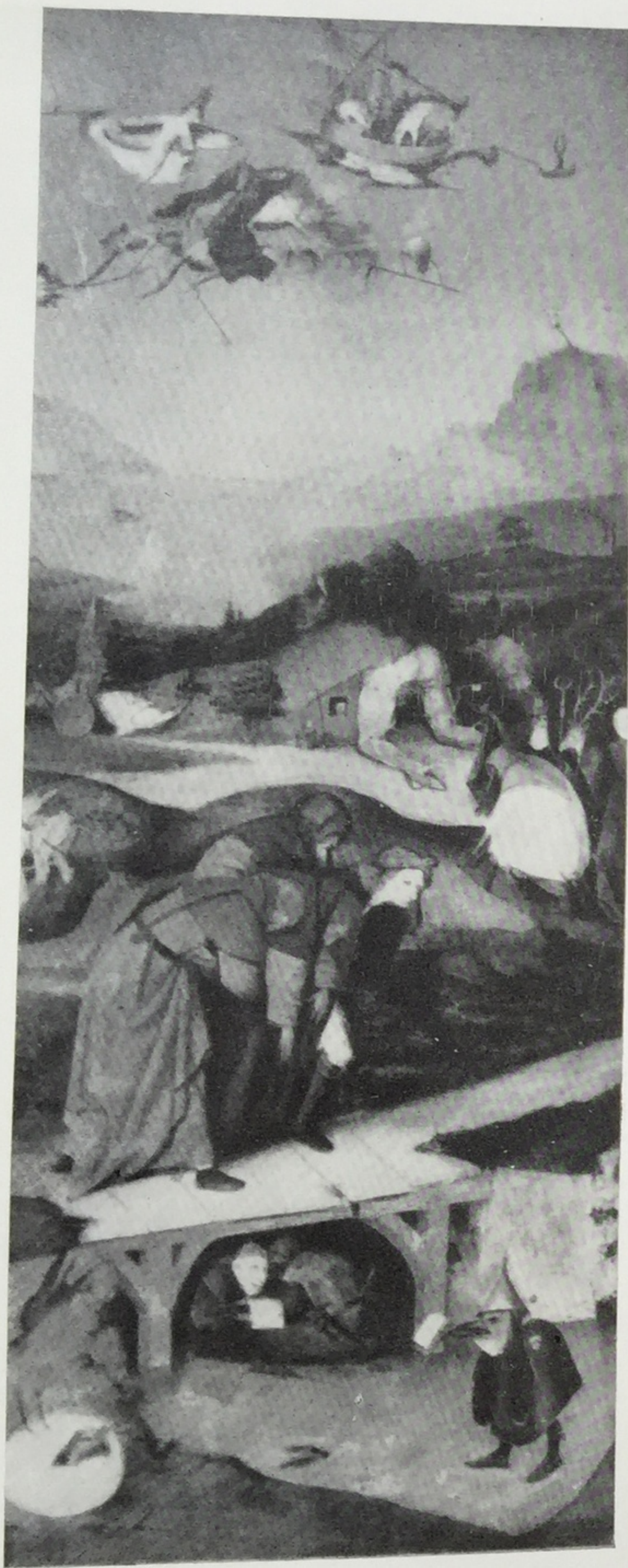






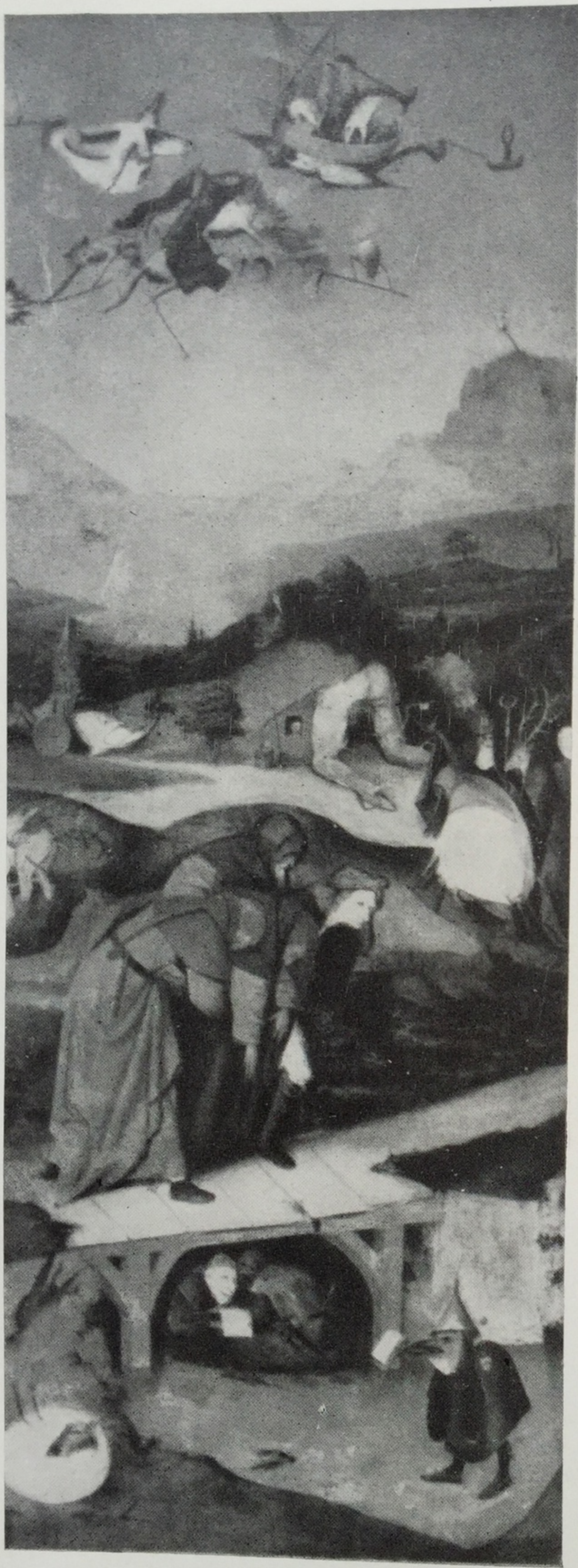
24—25. Искушение св. Антония.  
Фрагменты



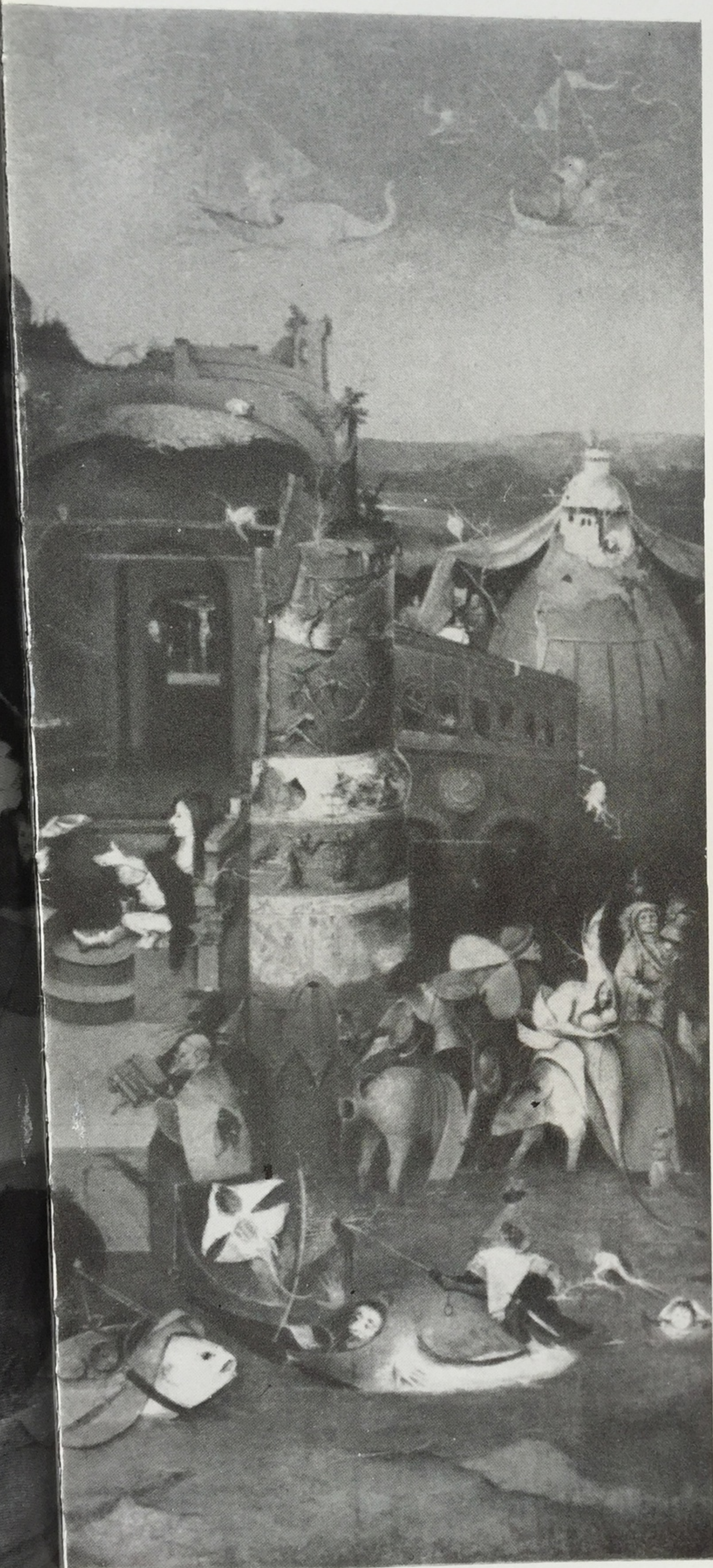


26. Искушение св. Антония, Лиссабон. Национальный музей старого искусства





















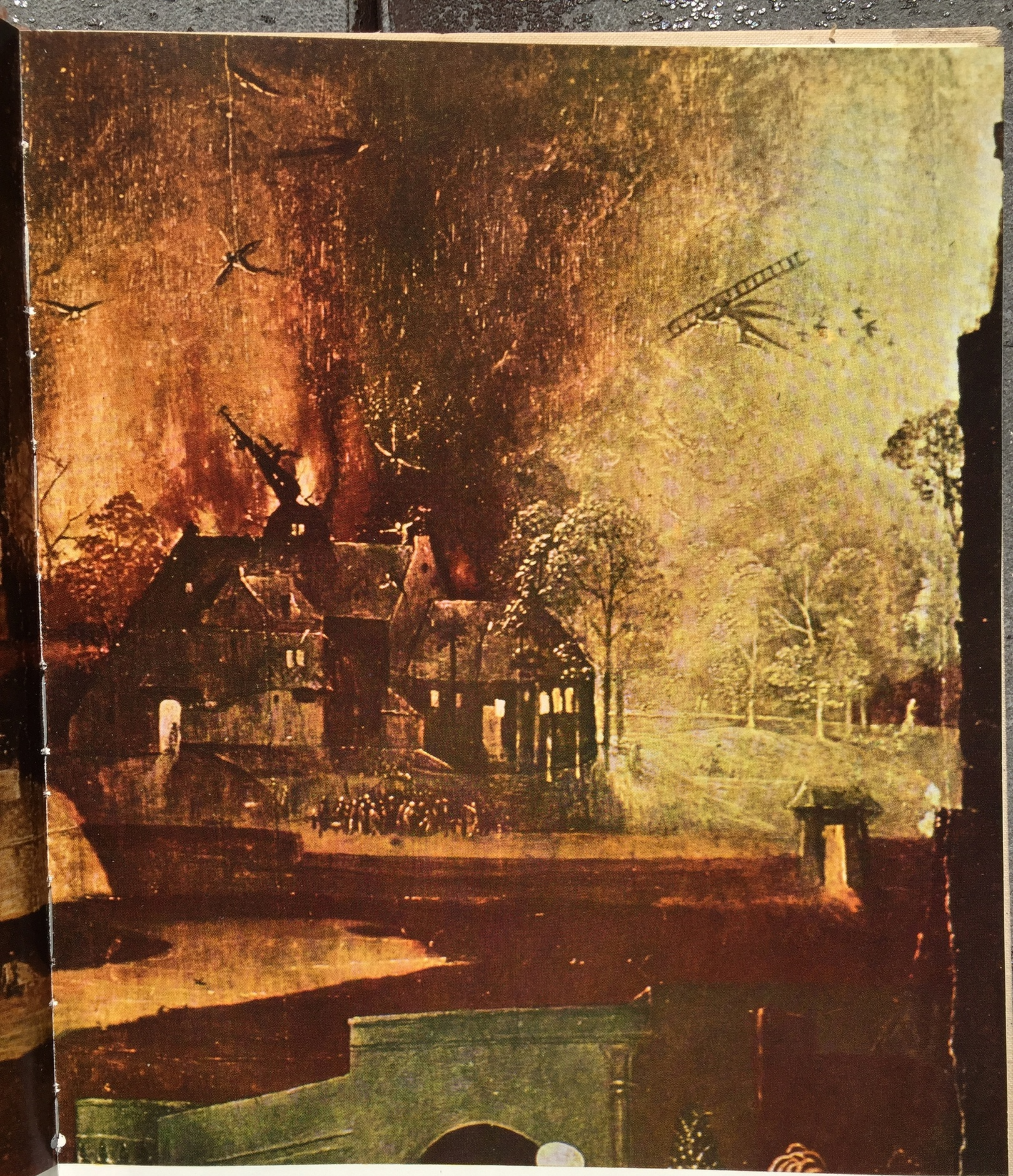
29. Искушение св. Антония. Фрагмент



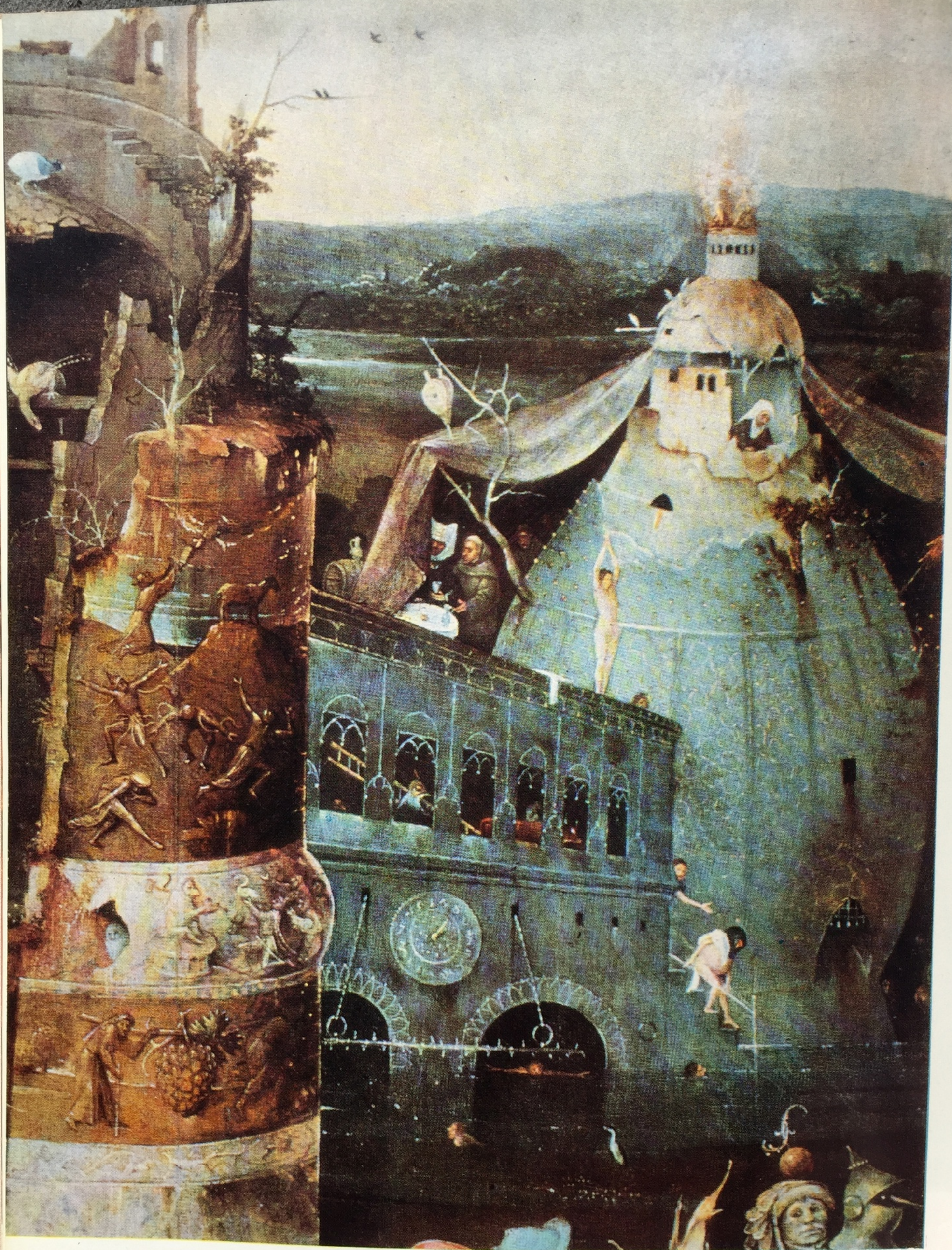


29. Искушение св. Антония. Фрагмент











30—31. Искушение  
св. Антония.  
Фрагменты







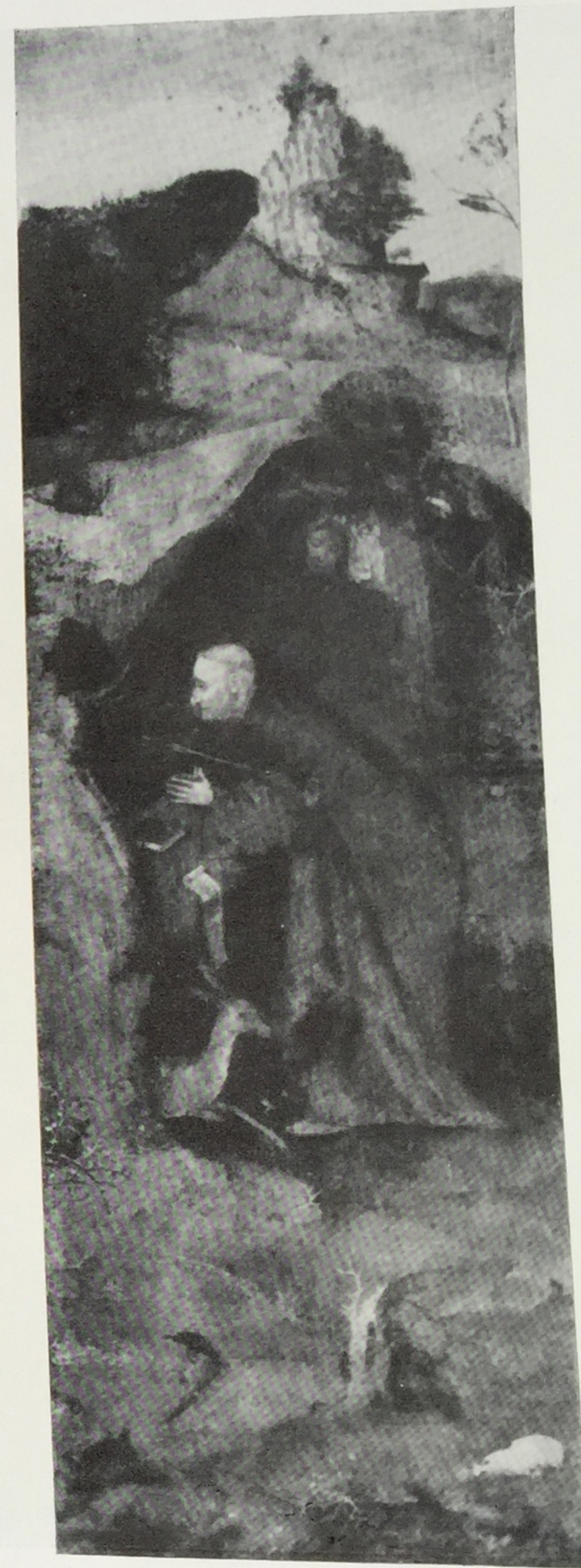
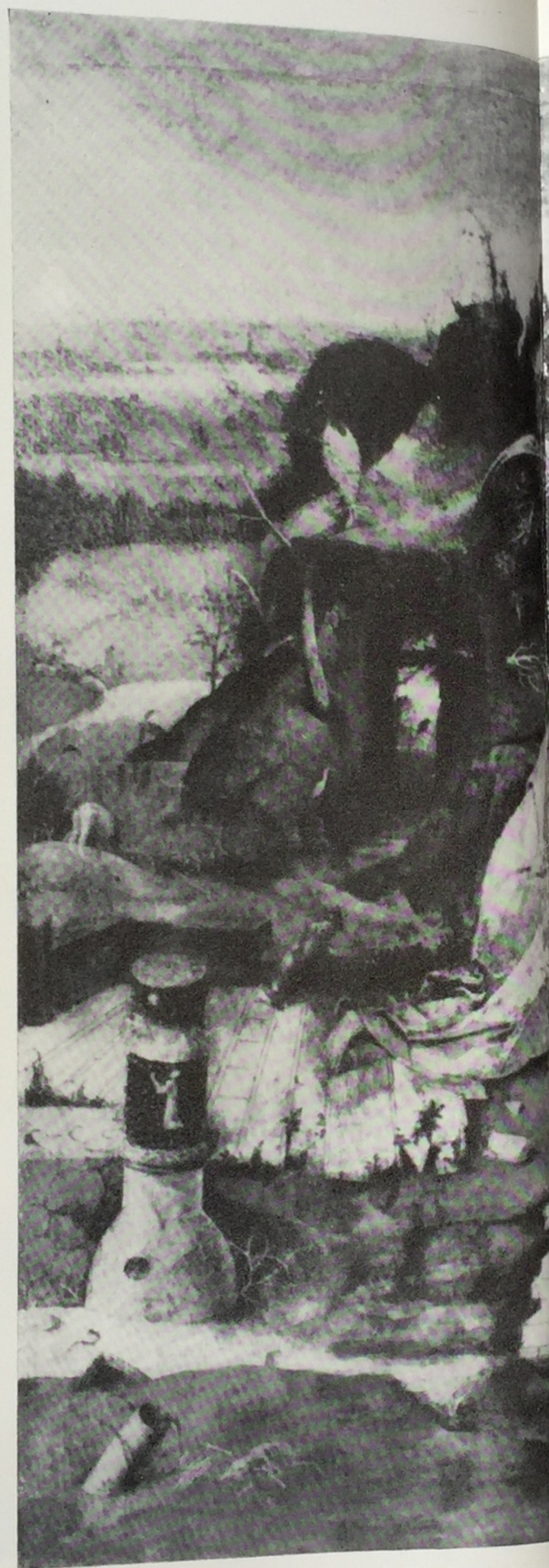
32. «Св. Иероним. Гент. Музей изобразительных искусств





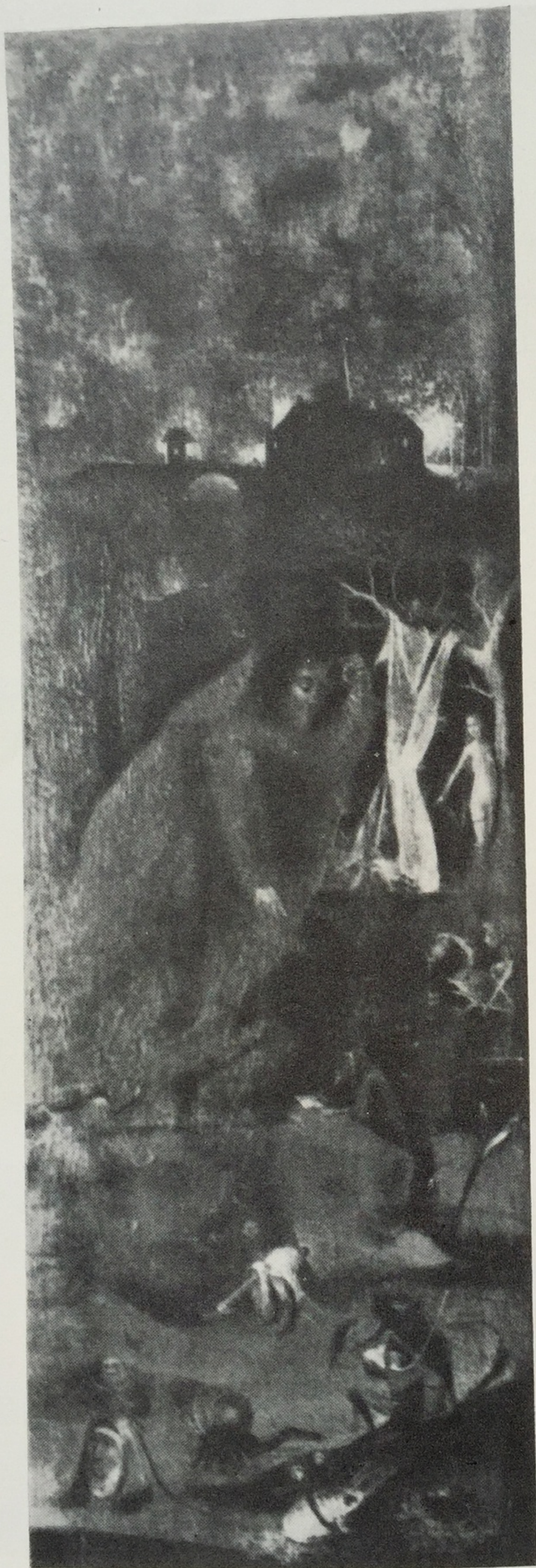
33. Св. Иероним. Фрагмент





34. Алтарь отшельников. Венеция. Дворец дожей





34. Алтарь отшельников. Венеция. Дворец дожей









35. Св. Христофор. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген



Все острейшие противоречия эпохи сливались для Босха, как для реального человека, в одно главное: в противоречие между культом богородицы, то есть добра и милосердия, который исповедовала его религиозная община, и историческими формами социальной жизни, принимающими со временем все более неустойчивый, жестокий и античеловечный характер. В предельной, почти физиологической конкретности его сцен из жизни Христа это противоречие нашло свое наиболее яркое воплощение. Если в алтарях с изображениями рая, символических картин земной жизни, Страшного суда или ада Босх вскрывает метафизические корни зла, усматривая их в акте грехопадения прародителей, то в сценах страстей он стремится проникнуть в их, так сказать, земные, человеческие истоки. Предательство Иуды, корыстное лицемерие Пилата, безумная жестокость фанатичной толпы, животная свирепость солдат, стражников и мучителей Христа становятся для него прототипами образов социального зла, царящего в современной ему действительности.

Эту тему Босх развивает на протяжении всего своего творчества. В ранний период он решает ее в духе жанрового повествования своих картин земной жизни. В его «Ессе homo» из Франкфуртского художественного института фигурка Христа, трактованная в условной манере голландской школы второй половины XV века<sup>1</sup>, отодвинута в глубь композиции, а на первом плане шумит и волнуется толпа горожан. И хотя Босх обряжает их в фантастические «восточные» одежды, это все те же зеваки, ханжи и проходимцы, что в «Фокуснике», «Смертных грехах» и в других ранних работах, только злобно ослабившиеся, сбросившие с себя личину простодушия и глупости и обнажившие под ней зловещую подоплеку греха. В неярком свете раннего утра голубеют на заднем плане зубчатые крыши домов и шпили готических соборов, и только знак полумесяца на знамени у ратуши и золотой идол у моста говорят о том, что перед нами древний Иерусалим, а не типичная ратушная площадь средне-

векового голландского города. Евангельская легенда облекается здесь в плоть современной Босху повседневности, составляющей в своем ярком многообразии первый план содержания этой работы.

«Несение креста» из Венского музея истории искусств создано одновременно с «Возом сена» (или несколько позже) и отмечено сходными стилистическими чертами. Здесь, как и там, композиция развертывается в трех пространственных планах: в центре слева направо движется главная процессия, перед ней полукругом располагаются побочные эпизоды Голгофы, а в глубине раскинулся широкий пейзаж — символическая картина мира<sup>2</sup>. Как и там, сцена делится на ряд жанровых эпизодов, заполняющих всю поверхность доски. Среди участников сцены мы опять видим солдат, стражу, монахов, горожан, и только кое-где среди вполне современных Босху доспехов, плащей, камзолов и колпаков мелькают восточные тюрбаны и римские хламиды. Однако масштаб фигур здесь укрупняется. Босх как бы приближает к нам эти персонажи, позволяя рассмотреть черты порока, запечатленные на их лицах. Не столько религиозно-мистическая, сколько морально-этическая сторона этой сцены привлекает внимание художника, и он почти не скрывает ее актуальности за фантастическим библейским антуражем. Ради этого он отступает и от текста Евангелия, придерживаясь, однако, его духа. Так, разбойника, заступившегося за Христа во время распятия (Лука, 23; 40—41), он изображает исповедующимся перед католическим священником. И с каким поразительным для XV века мастерством передает художник и лихорадочные усилия этого испуганного бледного оборванца использовать во имя спасения души последние минуты перед казнью, когда рука палача опустилась на его плечо, и напряженное внимание монаха, выслушивающего эту судорожную исповедь.

Творчество Босха развивается в это время в двух направлениях или, точнее говоря, параллельных планах. В его больших алтарях раздвигаются границы изображения, начиная охватывать зем-



ную и потустороннюю историю человечества. В его «Страстях» эти границы становятся все уже и ограниченнее. От венской створки через мадридское «Несение креста» к двум «Увенчаниям терновым венцом» (в Лондоне и Эскориале) и «Христу перед Пилатом» (в Принстоне) постепенно исчезает свойственное ранним работам ощущение многообразия бурлящей и снующей по всем направлениям повседневности; меньше становится фигур, они приближаются к переднему плану, как бы наплывают на нас; плоскость доски не вмещает их целиком, и последние работы этого цикла представляют то, что искусствоведы часто называют «сценами с полуфигурами». Наконец, в «Несении креста» из Гентского музея изящных искусств, которое считается одной из самых поздних работ мастера, остаются лишь гротескные лица мучителей и палачей, окружающие голову Христа наподобие тернового венца. Пейзажные фоны все больше оттесняются к верхнему краю композиций и в последних работах словно уходят за пределы изображений. Босх ограничивается в них немногими деталями, но зато пристально рассматривает каждую из них, стремясь за внешними оболочками увидеть некие скрытые духовные механизмы, управляющие их жизнью. В «Страстях» этому пристальному рассмотрению подвергается духовная природа человека, внутренние мотивировки его социального поведения, то есть то, что впоследствии получит определение психологии личности, а во времена Босха было еще неотделимо от общеродовых, религиозно-нравственных представлений.

Босх не был первооткрывателем в этой области. Уже в религиозных композициях Яна ван Эйка, Мастера из Флемалы и Рогира ван дер Вейдена образы реальных людей окончательно заменяют традиционные романско-византийские лики святых. Интерес к человеческой личности создал в Нидерландах блестящую портретную школу — самую яркую и глубокую во всем европейском искусстве XV века. Сцены мучений Христа часто служили старым мастерам предлогом для передачи широкого диапазона человеческих эмоций: от взрывов отчаяния до духовной просветленности, от тихой скорби до дикой ярости, от ненависти до жалости и сострадания<sup>3</sup>. Босх продолжает эту традицию нидерландского искусства, но переводит ее в русло своих интересов.

Из обширного евангельского цикла «Страстей господних» Босх выбирает наиболее трагические и жестокие эпизоды. Сопутствуемый стражей Христос предстает перед Пилатом; его выводят на галерею дворца римского прокуратора,

и ослепленная яростью толпа захлебывается криком: «Распни его!»; на голову Христа опускают терновый венок; он падает под тяжестью креста по пути на Голгофу, и, наконец, — распятие. Во всех этих сценах Христа окружает лишь гнусное отребье человечества — стражники, палачи, наемники, предатели и этот, по словам Эразма, «исполинский, мощный зверь» — многоликая и безличная в своем тупом фанатизме толпа. Ни Мария, ни Иоанн, ни ученики Христа не присутствуют здесь<sup>4</sup>; в последние трагические часы жизни Босх оставляет божьего сына одного — лицом к лицу со злобой и тупостью человеческой.

Такой тематический отбор несколько суживает сферу постижения внутреннего мира человека по сравнению с уже достигнутым в нидерландском искусстве XV века. Интерес Босха, в отличие от других его циклов, сосредоточен здесь почти исключительно на порочности человеческой природы как на причине мирского зла. Художник предельно индивидуализирует образы мучителей Христа. Многочисленные характеры, страсти, темпераменты, запечатленные на их лицах, обуславливают их отношение к происходящему, степень и качество их участия в действии. Садистская жестокость, готовая перейти в сладострастие у палача, обнимающего и, кажется, готового, как Иуда, поцеловать свою жертву (из лондонского «Увенчания терновым венцом»), добродушно-жестокая ухмылка другого палача, затягивающего терновый венец на голову Христа, смесь страха и похотливости на лице выглядывающего из-за его спины человека (из эскориальской работы на тот же сюжет), бесчисленные оттенки ненависти, злобы, грубости, лицемерия во всех этих сценах, — можно смело сказать, что никогда до Босха искусство не опускалось в такие темные глубины человеческой психики и не поднималось до такой виртуозной конкретности образного воплощения сложнейших и тончайших движений и нюансов души человеческой. Но за этой предельной, почти портретной индивидуализацией образов ясно просматриваются внеличные, родовые признаки всех семи смертных грехов. Они выступают не только в обобщении и гротескном заострении определенных отрицательных черт характера. Эти образы и грехи имеют между собой и непосредственную родовую связь, ибо прототипы многих из них нетрудно узнать в ранних работах Босха, где персонажи повседневной жизни служили олицетворением грехов и пороков. Так, в «Увенчании терновым венцом» из Эскориала лицо человека, выглядываю-



щего из-за спины палача, почти точно повторяет физиономические черты лавочника, олицетворяющего зависть в «Семи смертных грехах»; чертами «гневливости» и «мздоимства» из той же работы отмечены судьи и стражники сцен «Страстей»; ханжеское лицемерие вора из «Фокусника» отражается в постной добродетели лица Пилата из принстонского «Христа перед Пилатом». Все эти, казалось бы, реальные персонажи, наделенные к тому же индивидуальными чертами современников Босха, вдруг оказываются персонификациями смертных грехов, которые окружают, теснят и мучают Христа.

Образ самого Христа выглядит среди них наименее конкретным и выразительным. Он лишь пассивно присутствует при свершающемся; страдания и муки никак не отражаются на его лице, отмеченном чертами абстрактного «благолепия» и бесстрастностью средневековых ликов. И хотя Босх, следуя традиции, помещает его в центр своих композиций, не он, а торжествующее зло, принявшее образы мучителей, является их «главным героем».

В обширной «демонологии» Босха эта разновидность зла занимает особое место. Выступая в его больших алтарях как средство возмездия, зло представляется Босху естественным звеном в некоем предустановленном порядке вещей, результатом неизбежной и, в общем-то, справедливой закономерности, ибо оно само направлено против греховности и порочности земной жизни. Отсюда — пародийная повседневность преисподней и шутовская балаганность населяющих ее чудищ. Как средство искушения оно есть лишь призрачный фантом души, с которым человек должен бороться и который он может преодолеть. Отсюда — материальная пустотелость и эфемерность его существования. В сценах «Страстей» зло выступает под собственным флагом, сбросив всякие карнавальные маски и дьявольские личины и обнажив свое истинное лицо — лицо реальных человеческих пороков: жестокости, трусости, лицемерия, ханжества, злобы, хитрости, фанатизма. Связанное с религиозной идеей греха, оно обрело здесь реальное существование в человеческих типах и характерах. Эти стражники и палачи повинуются корыстным импульсам своей порочной натуры. Они выступают не как возмездие за грехи, не как негатив добра, а как реальность, как самостоятельная и активная сила, торжествующая над доб-

ром. Не так страшен черт, как продавший ему душу, ибо он есть главное оружие дьявола, коим тот творит зло и без коего он бессилен. И поэтому такая разновидность зла для Босха наиболее противостественна и чудовищна<sup>5</sup>. Из фантаста, строителя инфернальных миров Босх превращается здесь в холодного аналитика самых темных извивов человеческой души, и открытая им на этом пути реальность оказывается страшнее всех его фантазмагорий.

Подобная содержательная концепция последних сцен из цикла «Страстей» определяет, очевидно, одну их формальную особенность — это единственные в творчестве Босха работы, лишенные всяких пейзажных элементов. Природа в работах Босха своим божественным величием и гармонией всегда противостоит хаотическому мельтешению земной жизни и вместе с ней составляет универсальную картину мира, в которой тесное переплетение добра и зла, так же как уродливого и прекрасного, составляет его естественный, изначально предустановленный порядок. В последних сценах «Страстей» зло торжествует над этим порядком, разрушает естественные связи вселенной. С ним рядом нет места гармонии, и только широкая амплитуда физических и моральных уродств определяет реальные пространственные границы его существования. Божественная природа уходит из этих сцен, и вместе с ней мир Босха утрачивает свою амбивалентность, свое сложное полифоническое звучание.

В «Увенчании терновым венцом» из Эскориала, созданном, очевидно, в первые годы XVI века, среди гротескных личин порока вдруг появляется нормальное человеческое лицо — единственное в работах этого цикла. Это лицо пожилого человека в парчовом халате, стоящего в глубине слева от Христа. Некоторые исследователи склонны видеть в нем портретные черты самого Босха (18, р. 18). Действительно, скорбная мудрость этого человека, не участника, а внимательного наблюдателя свершающегося, как бы фиксирующего в своем сознании его черты, в чем-то близка творческой позиции художника. Это пристальное внимание, грустное сопереживание и мудрая отстраненность со временем все больше выражают взгляд на мир, сменяя глубококомысленно-шутовскую усмешку ранних и определяя образный строй последних работ Босха.









37. «Ессе Номо». Фрагмент





38. Несение креста. Вена.  
Музей истории искусств

39. Несение креста.  
Фрагмент









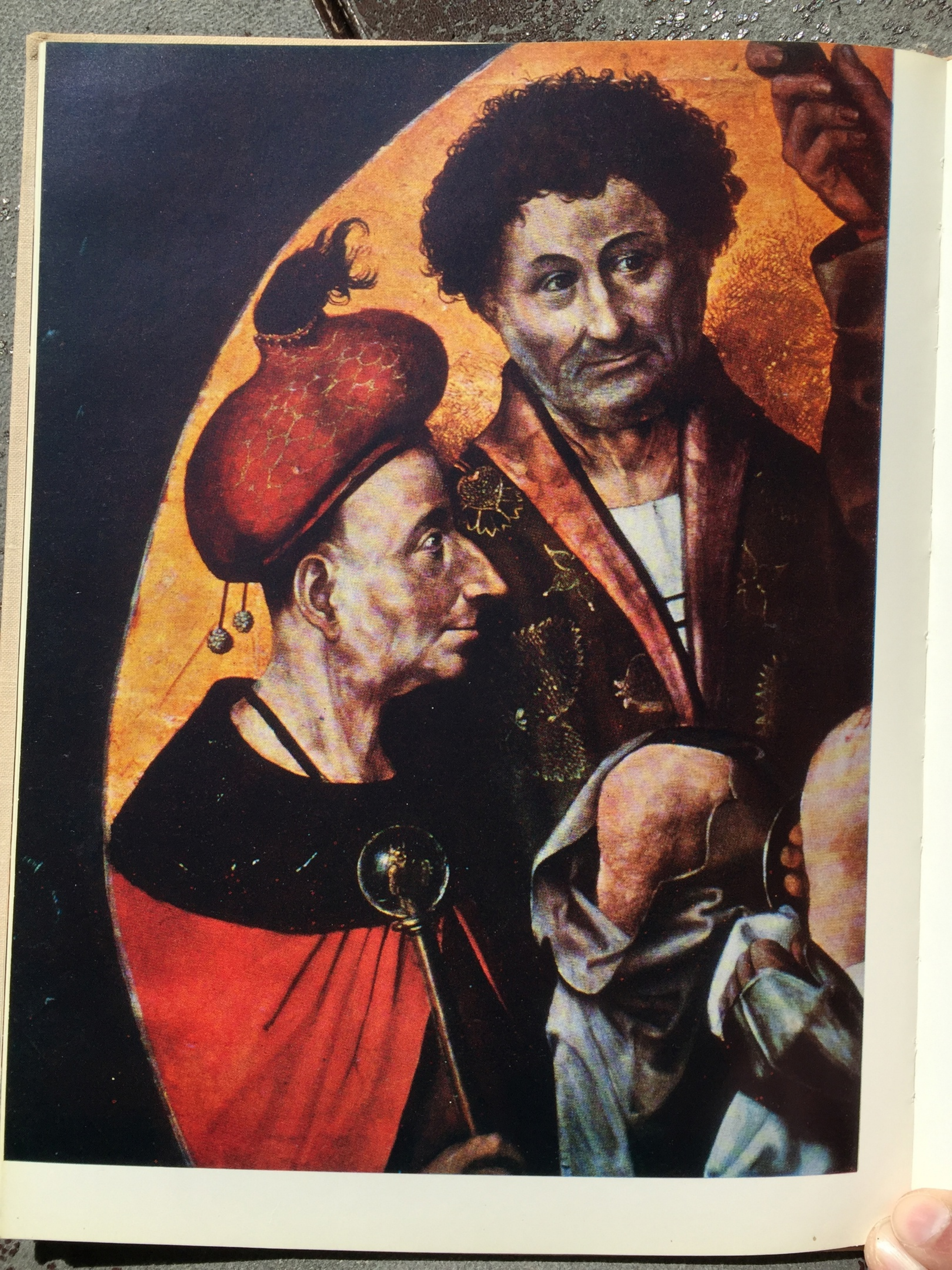
40. Увенчание терновым венцом. Лондон. Национальная галерея





41. Увенчание терновым венцом. Фрагмент









42. Увенчание терновым венцом. Фрагмент. Эскориал

43. Увенчание терновым венцом. Эскориал





44. Несение креста. Гент. Музей изобразительных искусств

45. Несение креста. Фрагмент









46. Христос перед Пилатом. Принстон. Художественный музей



В последнее десятилетие жизни Босха происходят существенные сдвиги в культурном климате Европы в целом и Нидерландов в частности. Ожидаемый с таким душевным трепетом конец мира не наступил, и земные интересы вытесняют из сознания людей заботы о спасении души. Оживляются торговые и культурные связи между городами и странами, стремительно убыстряется сам темп жизни, так что предыдущая эпоха кажется современникам воплощением застоя, спокойной неторопливости и безмятежного существования в атмосфере уютного домашнего очага (на севере Европы конец XV века называли тогда «эпохой Фридриха», вкладывая в это наименование примерно тот же смысл, который англичане начала нашего столетия вкладывали в термин «викторианская эпоха»). Нидерланды становятся главной ареной общеевропейского гуманистического движения, затрагивающего и область изобразительных искусств. Новое поколение нидерландских художников видит теперь свой идеал в гармоничности Рафаэля и героике Микеланджело, оно обращается к античной мифологии и в поисках монументального стиля изживает повествовательную пестроту и экспрессивность «неоготики», господствовавшей в искусстве второй половины XV века.

Очевидно, эти новые веяния не имели прямого влияния на жизнь и творчество Босха, приобретшего к этому времени широкую известность. В 1504 году сам герцог бургундский Филипп Красивый заказывает ему алтарь с изображением Страшного суда<sup>1</sup>, в описи собрания картин штатгалтерши Нидерландов Маргариты за 1516 год мы встречаем его «Искушение св. Антония» (очевидно, не дошедший до нас вариант этой композиции). Уже при жизни художника получают широкое распространение гравюры с его работ, а вскоре после его смерти предприимчивые дельцы от искусства выпускают на художественный рынок серию копий и подделок, наживаясь на высокой стоимости произведений Босха. Последние годы жизни он по-прежнему живет в своем поместье недалеко от Хертоген-

боса и продолжает разрабатывать те же темы и пользоваться теми же сюжетами, что и в предыдущий период. Однако новая морально-политическая атмосфера накладывает свой косвенный отпечаток на его поздние работы.

В последних работах Босха завершаются, приобретая новую интерпретацию, все его прежние тематические циклы. Алтарь «Сады земных наслаждений» развивает содержательную концепцию человеческой жизни и композиционную схему его прежних алтарей (типа «Воза сена»). «Искушение св. Антония» из музея Прадо в Мадриде завершает цикл сцен из жизни святых, «Христос перед Пилатом» из Принстона и «Несение креста» из Гента, о которых уже шла речь, — цикл его «Страстей». Наконец, в «Блудном сыне» из Роттердама он опять, как и в первых своих работах, создает символическую картину земной жизни.

Известная библейская притча рассказывает о человеке, который в юности, забыв свой долг, оставил ради земных наслаждений отчий дом, в веселых утехах растратил здоровье и состояние, впал в нищету и на склоне лет, нищий и больной, вернулся под родной кров. Изображенное в этой картине текстуально накладывается на содержание библейской притчи.

За спиной человека мы видим ветхое здание — трактир, харчевню или публичный дом, в дверях которого солдат обнимает девицу, а за углом какой-то пьянчуга облегчает мочевой пузырь. Перед путником — дорога, уводящая его от греховных соблазнов. Человек изображен на распутье: он идет к воротам, за которыми в первозданной чистоте лежит праведный мир природы, но он еще обращен к своему греховному прошлому, его рука в прощальном жесте снимает шапку, и если он прощается с ним, то не без внутреннего сожаления и колебания.

Сюжет и композиция этой работы сходны с изображением на наружных створках алтаря с «Возом сена», а по содержанию она родственна самым первым картинам Босха. Но по сравнению с ними художник ушел здесь далеко вперед



по пути овладения реальностью. Все персонажи и детали «Блудного сына», хотя и продолжают нести символическое содержание (об этом — в последних главах), органически входят в структуру изображения, ничем не нарушая его реалистически-жанрового характера. Исчезает и некоторая колористическая пестрота ранних работ; картина написана в мягкой гамме приглушенных коричневатых, розоватых и серебристо-серых тонов, создающих ощущение влажной атмосферы пасмурного осеннего денька, когда локальные краски утрачивают звучность, а контуры дальнего плана — резкость очертаний, что так типично для северной природы родины Босха — Голландии. Пейзаж здесь из символического фона становится не только реальным окружением, но и эмоциональной средой человека, созвучной его конкретному настроению и переживанию. Как мастер пейзажа Босх здесь далеко опережает свое время, предвосхищая картины природы великих пейзажистов XVII века.

Перед нами — чистая жанровая сцена, и только ее круглый формат — формат земной сферы и зеркала, отражающего мир, — говорит о том, что это не интимная картинка человеческого быта, а опять, как и всегда у Босха, обобщающий символ мира и земной жизни. Только теперь в этот символ возводится не глупость и не порочность людская, а извечное колебание человека на пути к добру, его промежуточное положение на земле между добром и злом<sup>2</sup>. В поздних работах отношение Босха к земной жизни становится, таким образом, более сложным. Мир более не представляется художнику подобием подмостков балагана, где актеры, обряженные в костюмы чертей и святых, разыгрывают страшные и смешные баталии добра и зла. Он становится естественной средой, в которой протекает жизнь человеческая, окрашивая все в неяркие краски своей повседневности.

Полную противоположность небольшому формату, сдержанному колориту и «приземленному» сюжету «Блудного сына» являет большой алтарь «Сады земных наслаждений» отвлеченностью своего содержания, многозвучностью красок и обилием деталей.

«Сады земных наслаждений» — безусловно одно из самых загадочных и фантастических произведений во всем мировом искусстве.

Наружные створки алтаря изображают космическую сферу, внутри которой в виде плоского диска располагается земная твердь. Над ней сквозь клубящиеся тучи пробиваются лучи солнца, освещающая пересеченную складками гор, покрытую рас-

тительностью и окруженную водами мирового океана поверхность земли. Но ни животных, ни человека еще нет на ней. Это Земля третьего дня творения, лежащая в своей первозданной чистоте еще по ту сторону добра и зла<sup>3</sup>.

На внутренних створках Босх развертывает свою универсальную концепцию земной жизни. Левая створка, как всегда, изображает сады Эдема.

То, что изобразил здесь Босх, можно рассматривать как своеобразный трактат о происхождении и развитии жизни на земле. Из праисторических вод выползают на сушу странные крылатые рыбы, земноводные и пресмыкающиеся; здесь же на заднем плане он помещает довольно точное изображение ископаемого ящера, как бы предвосхищая данные современной палеонтологии о происхождении жизни и ее первичных формах. Фантастический пейзаж этих створок художник населяет всеми известными тогда реальными и воображаемыми формами растительного и животного царства. Слон и жираф соседствуют здесь с северным медведем, египетский ибис — с серой уткой, саламандра — с тюленем, сказочный единорог пьет из одного источника с ланью и коровой, рядом с экзотическими пальмами, апельсиновыми, лимонными и «драконовыми» деревьями произрастает скромная флора севера. Лягушки, павлины, тритоны, аисты, кабаны, кошки, рыси, дикобразы, сороки, олени, лебеди, кролики, зимородки, различные виды рыб и растений — все это стремится к жизни, населяет землю, воздух и воды и, смешиваясь друг с другом, порождает бесчисленные новые формы, превращая библейский рай в подобие ботанического сада или зоопарка, где разные, в том числе и враждебные, виды мирно сосуществуют друг с другом<sup>4</sup>. Но эта райская гармония уже содержит в себе первые зародыши зла и вражды — рядом с Адамом кошка сжимает в зубах задушенную мышь, на заднем плане какой-то хищник терзает убитую лань, а в фонтане жизни гнездится сова. Босх изображает на этой створке сотворение Евы, опуская сцены грехопадения и изгнания из рая, так что создается впечатление, что, вопреки церковной ортодоксии, он ведет начало зла и греха не от грехопадения, а прямо от акта сотворения человека.

Центральная часть алтаря представляет, очевидно, пышное произрастание зародышей зла, появившихся уже в садах Эдема, на почве «садов земных наслаждений». Невиданные плоды — полурастения, полуживотные, полумеханизмы, составленные из металлов, минералов и органических тканей, вырастают на этой



почве. А среди них сотни обнаженных людей передвигаются верхом на животных, вступают с ними в самые ирреальные отношения, ютятся в пустотелых скорлупах гигантских плодов и принимают самые невероятные позы. Босх как бы умышленно избегает здесь прямых аналогий с реальностью: лица людей лишены индивидуальных характеристик, они безлики и бесстрастны, их позы нарочито искусственны и часто напоминают какие-то буквы или иероглифы, их движения плавны и замедленны, как в фантастическом сне. По этому же принципу организовано и движение масс всего изображения: оно начинается на среднем плане — в процессе едущих на животных вокруг овального пруда, разворачивается в овалобразных и параболических очертаниях переднего плана и подчеркивается круглящимися формами плодов и растений, разбросанных по всей композиции. Несомненно, что многочисленные детали этой работы имеют значение символов и в своей совокупности они символизируют греховность человеческой жизни<sup>5</sup>. Изображение ада на следующей створке снова воссоздает мрачную картину возмездия за нее.

Таким образом, общая концепция земной жизни остается у Босха прежней, однако, в отличие от более ранних картин этого рода, яркая атмосфера повседневности с ее шумом и суетой вытесняется здесь абстрактной отвлеченностью рациональной символики. Картина ада тоже утратила пародийную реальность и оживленность ранних работ. В компоновке его многообразных форм господствует какой-то строгий порядок, при котором грешники распределены по видам прегрешений и подвергаются соответствующему наказанию с формалистической пунктуальностью бюрократического учреждения<sup>6</sup>, а служители преисподней, вплоть до сатаны, деловито, но без особого увлечения исполняют свои служебные функции. Уже на заднем плане центральной части алтаря появляются странные металлические сооружения, похожие на современные батисферы; здесь же механические формы — обработанное дерево и металл — получают абсолютное господство. На заднем плане преисподней Босх собирает всю, так сказать, промышленную технику своего времени: ветряные и водяные мельницы, мосты, огромные каменные постройки, похожие на кузнечные горны и плавильные печи. Все это функционирует, как гигантская огненная машина, извергающая из себя в каком-то пульсирующем ритме выхлопы раскаленного газа. Это столь необычное для искусства той эпохи пристрастие к механическим фор-

мам и машинным ритмам, которыми Босх наделяет картины преисподней, кажется одной из наиболее загадочных сторон его творчества. Не привиделись ли Босху в жестокой организации первых мануфактур, в ритмах работающих механизмов эпохи «первоначального накопления» черты грядущей машинной цивилизации, отчуждающей человека от природы, и не приняли ли эти черты в сознании художника образ апокалипсического возмездия за грехи земной жизни? Проблематично, но не невозможно: во времена Босха первые визуальные признаки новой эпохи уже появляются на поверхности исторического процесса, хотя их освоение в искусстве происходит значительно позже.

Босх, как гениальный режиссер, управляет всей этой огромной массой людей, животных, механических и органических форм, населяющей внутренние створки алтаря, организуя ее сложное многоголосие в строгий формальный порядок. Внутренние створки связаны между собой четкой формально-логической взаимосвязью. Причудливые формы скал левой и центральной створок продолжают формами горящих сооружений на заднем плане преисподней; фонтану жизни в раю логически противопоставляется «древо познания» в аду, прогнившее и превратившееся в пустую оболочку; их масштабы корреспондируют друг другу и составляют композиционные опоры, на которых держится тектоника всего изображения.

Композиционное мастерство Босха достигает в этих створках одной из вершин искусства Ренессанса. Однако сюжетно-временные связи между ними, как это было в прежних алтарях, здесь отсутствуют. В содержательном контексте произведения они представляют разные и оторванные друг от друга идеи, они демонстрируют не последовательный процесс развития от грехопадения к возмездию, а три главных состояния человеческого бытия или, если включить сюда и изображение на наружных створках, четыре космических состояния сотворенного мира, и только композиционное построение и символический подтекст связывают их в единое содержательное целое.

Некоторая отвлеченность в трактовке целого сочетается в поздних работах Босха с нагнетанием массы реалистических деталей, взятых из самых различных областей жизни. Так, в сохранившемся фрагменте его «Страшного суда» из Старой Мюнхенской пинакотeki пространство теряет глубину; изображение превращается в плоскость, заполненную причудливо-изысканными, почти декоративными формами, утратившими всякое подобие реальным объектам и напоминающими



более всего экзотические растения тропиков или флору подводного царства, а разбросанные среди них фигуры грешников поражают реалистической силой переживаний и пластической мощью.

При всей стилистической неоднородности этих работ их содержание вырастает из одного источника — из позднего мироощущения Босха. Острота и материальная конкретность средневекового ощущения греховности земной жизни и грядущего возмездия, еще жившая в сознании людей XV века, в начале нового столетия теряет свою силу. Мир живет теперь иными заботами, его волнуют иные проблемы, и этот общеисторический процесс не проходит бесследно и для Босха. В поздних его работах по-прежнему развивается тема земной жизни, но теперь дидактическая идея ее греховности либо растворяется в предельной жанризации сюжета, либо переводится в абстрактный космический план, оторванный от человеческой повседневности, так что последняя уже не определяет образный строй произведения, а лишь прочитывается в сложной системе его рациональной символики. «Блудного сына» и алтарь «Сады земных наслаждений» можно рассматривать как две полярные точки в этой общей тенденции позднего творчества художника. В других работах Босх достигает нового синтеза между религиозно-символическим и конкретно жанровым планами содержания.

Алтарь «Поклонение волхвов» из музея Прадо в Мадриде — блестящий образец позднего стиля Босха. На первом плане боковых створок дарители торжественно преклонили колени перед священным действием, свершающимся в центре, где восточные маги опускают дары к ногам Марии и младенца Христа. Святые и дарители обретают ранее несвойственное Босху монументальное величие. За ними крестьяне и пастухи, стремясь приобщиться к таинству происходящего, громоздятся на ветхой соломенной крыше хижины, заглядывают в прорехи ее стен, карабкаются на деревья, но не могут преодолеть незримый барьер, отделяющий передний план, на котором совершается священное действие, от заднего, где раскинулось пестрое многообразие земной жизни. На зеленых полянах крестьяне водят хоро-воды, сближаются друг с другом отряды всадников, вооруженных то ли для ратных подвигов, то ли для веселой охоты, св. Иосиф притулился у полуразрушенной стены и сушит над костром детские пеленки, и все это одинаково сияет и искрится под неярким солнечным светом. Эти жанровые детали не нарушают гар-

монии природы, отмеченной таким же спокойным величием, как и фигуры переднего плана. Мир земной и мир небесный, хотя и отделены друг от друга незримой символической преградой, сливаются здесь в единое гармоническое целое.

Этот мир не безгрешен, и зло еще существует в нем. Но в поздних работах Босха оно утрачивает характер неотвратимости. Оно присутствует здесь либо в виде жанровых эпизодов (как на заднем плане «Поклонения волхвов»), либо в облике отвлеченных символов и шутовских личин ранних работ. Так, в позднем «Искушении св. Антония» фантастические демоны, кишачие вокруг святого, снова обрели карнавальную пародийность; это скорее символы грешков человеческих, чем персонификации темных глубин сознания; они не могут нарушить ни глубокой сосредоточенности святого, ни торжественной гармонии природы. И только в персонажах последних сцен «Страстей» это зло сохраняет свою страшную конкретность и обретает абсолютное господство.

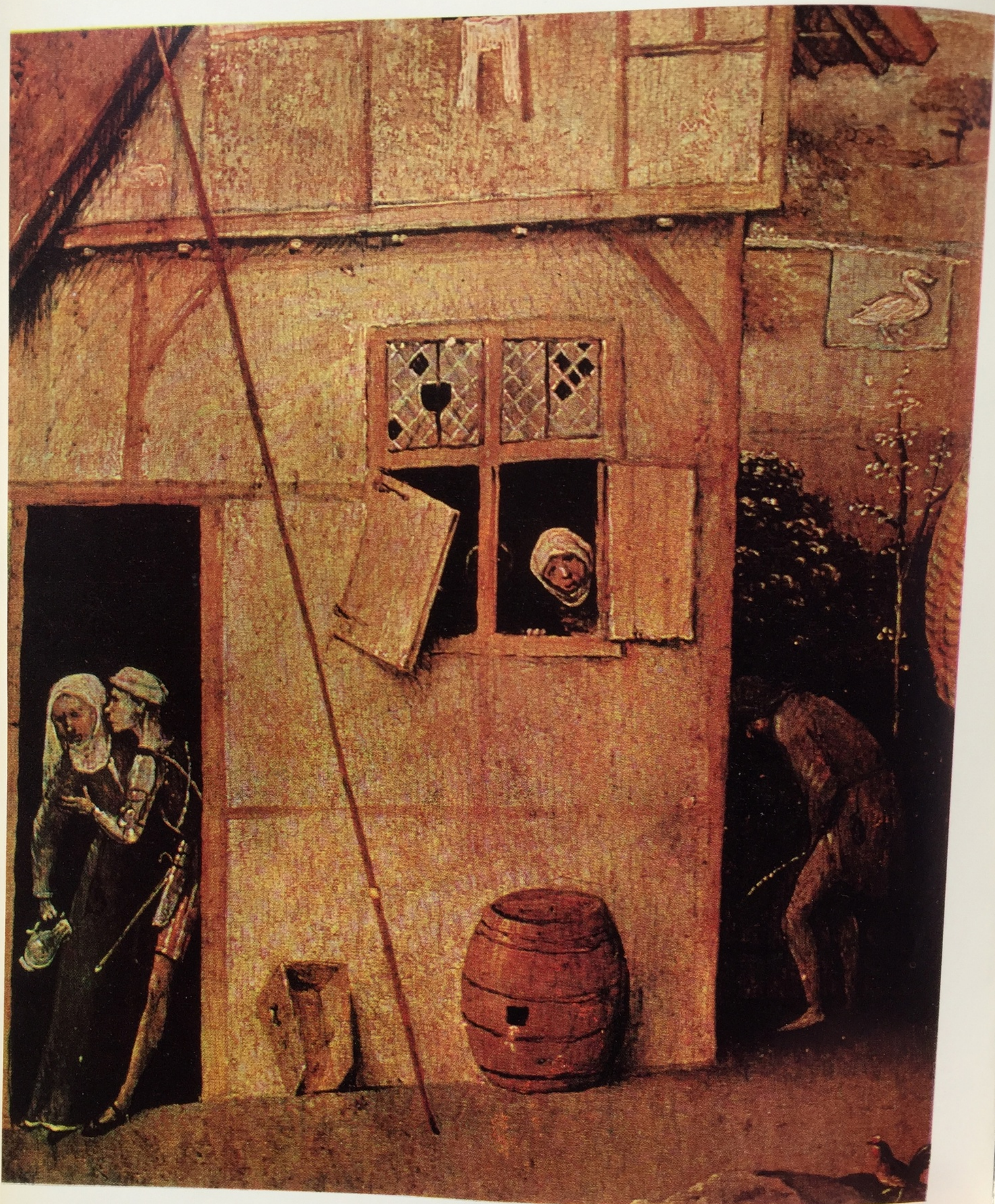
Творчество Босха развивалось на фоне сложных процессов, происходящих в культурной жизни Северной Европы. Оно начиналось в период зарождения гуманистических идей, и в сатирической дидактике его ранних картин земной жизни завершилась общая тенденция жанризации и секуляризации нидерландской живописи XV столетия. Далее в нем нашла отражение кратковременная реставрация в конце XV века позднеготических традиций. Поздние работы художника создавались в период, когда нидерландское искусство окончательно освобождается от средневековых канонов и в поисках нового содержания обращается к монументальному языку и античным сюжетам мастеров итальянского Ренессанса. На каждом этапе своего развития Босх преломляет эти общеевропейские тенденции сквозь призму собственного национального и индивидуального мировосприятия. И в поздний период он продолжает сохранять наиболее прочные связи с национальной традицией. Идя тем же путем, что и его современники, мастер ищет новые решения, обращаясь не к итальянским учителям, а к искусству своих великих предшественников — Яна ван Эйка, Мастера из Флемалы и Рогира ван дер Вейдена. В величавой гармонии его поздних работ в последний раз возрождается в преображенном виде свободный и радостный дух «золотого века» нидерландской живописи, и на этой чистой и торжественной ноте обрывается творчество великого мастера — Иеронима Босха.



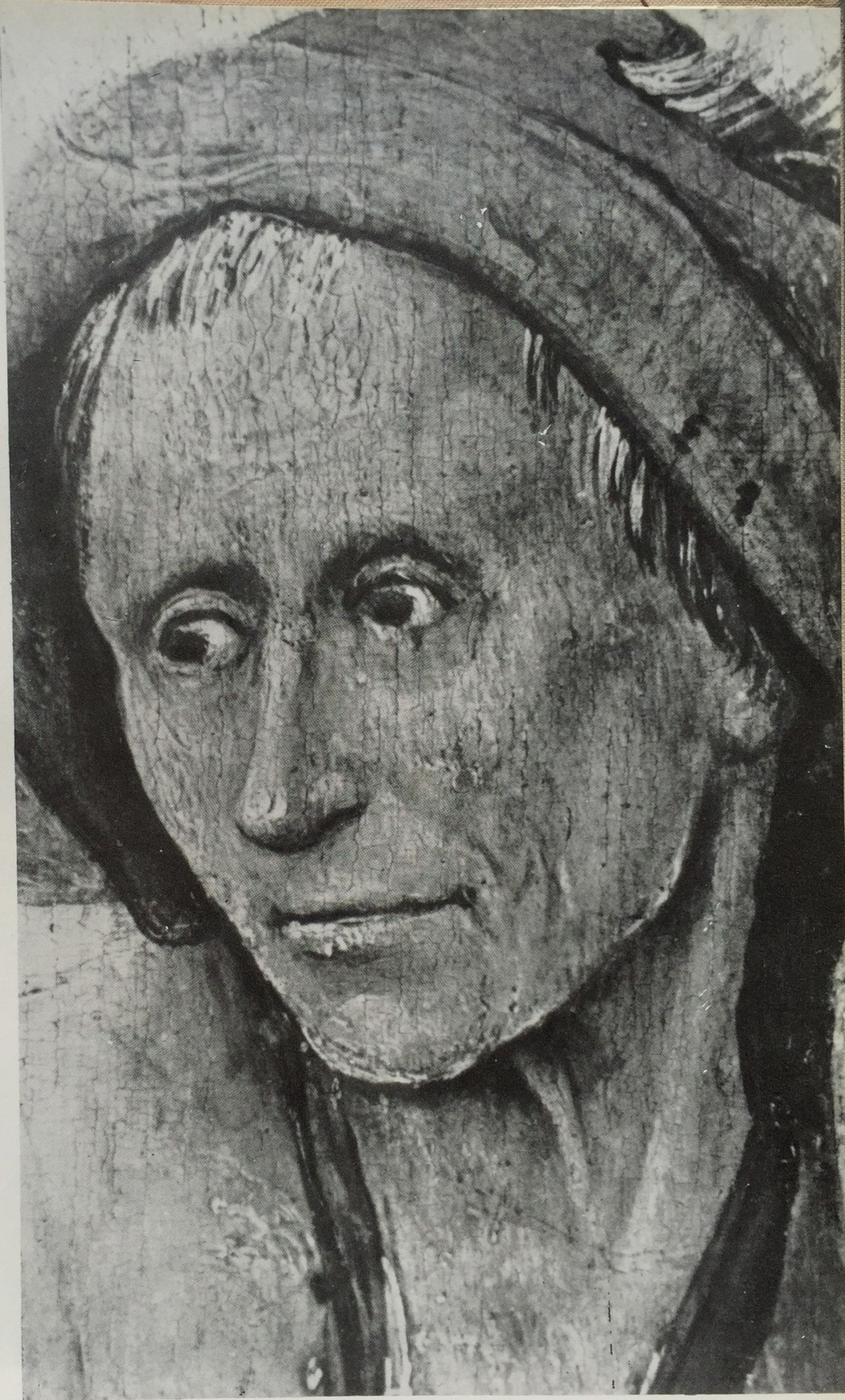


47. Блудный сын. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген









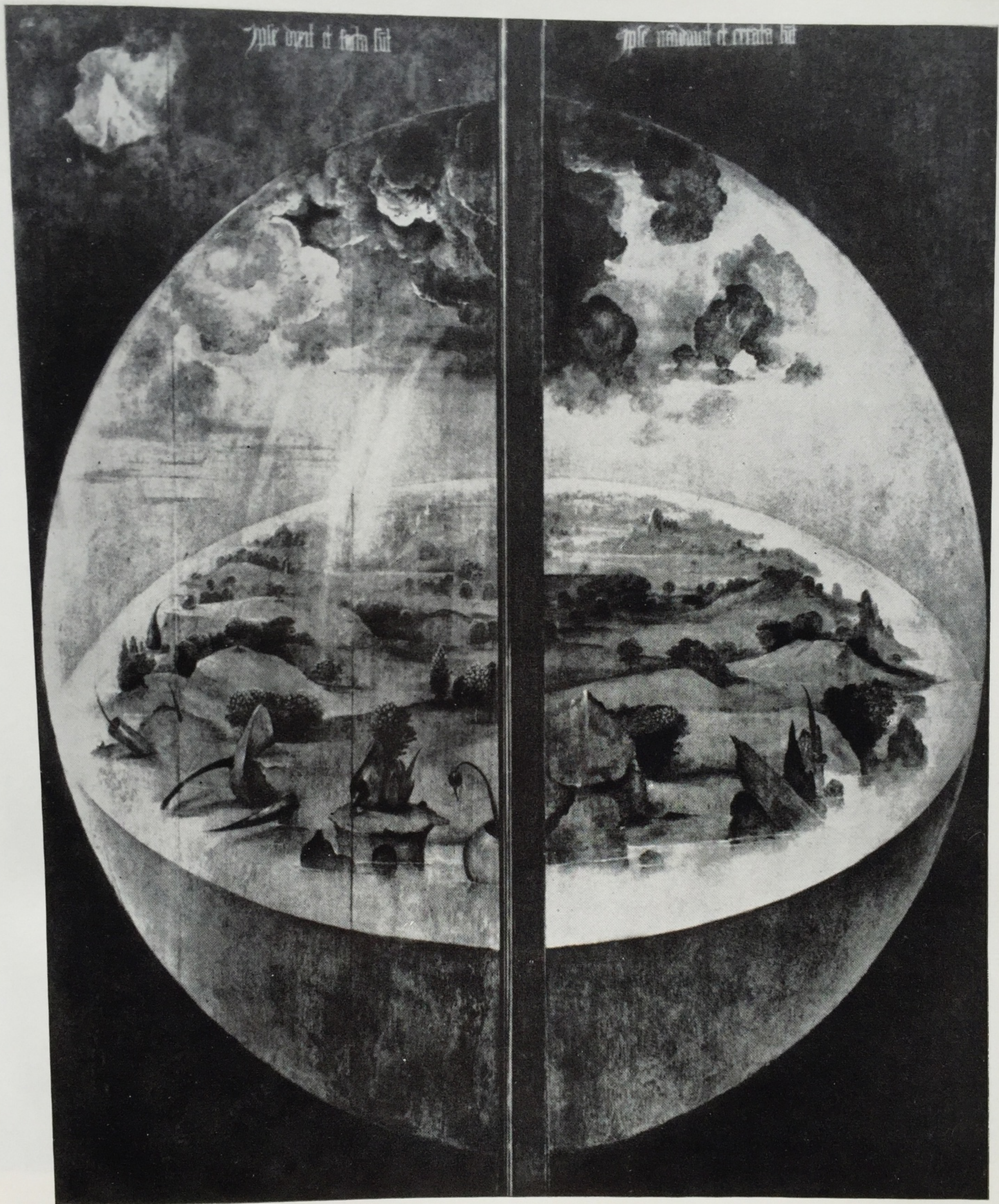
48—49. Блудный сын  
Фрагменты





50. Блудный сын. Фрагмент.





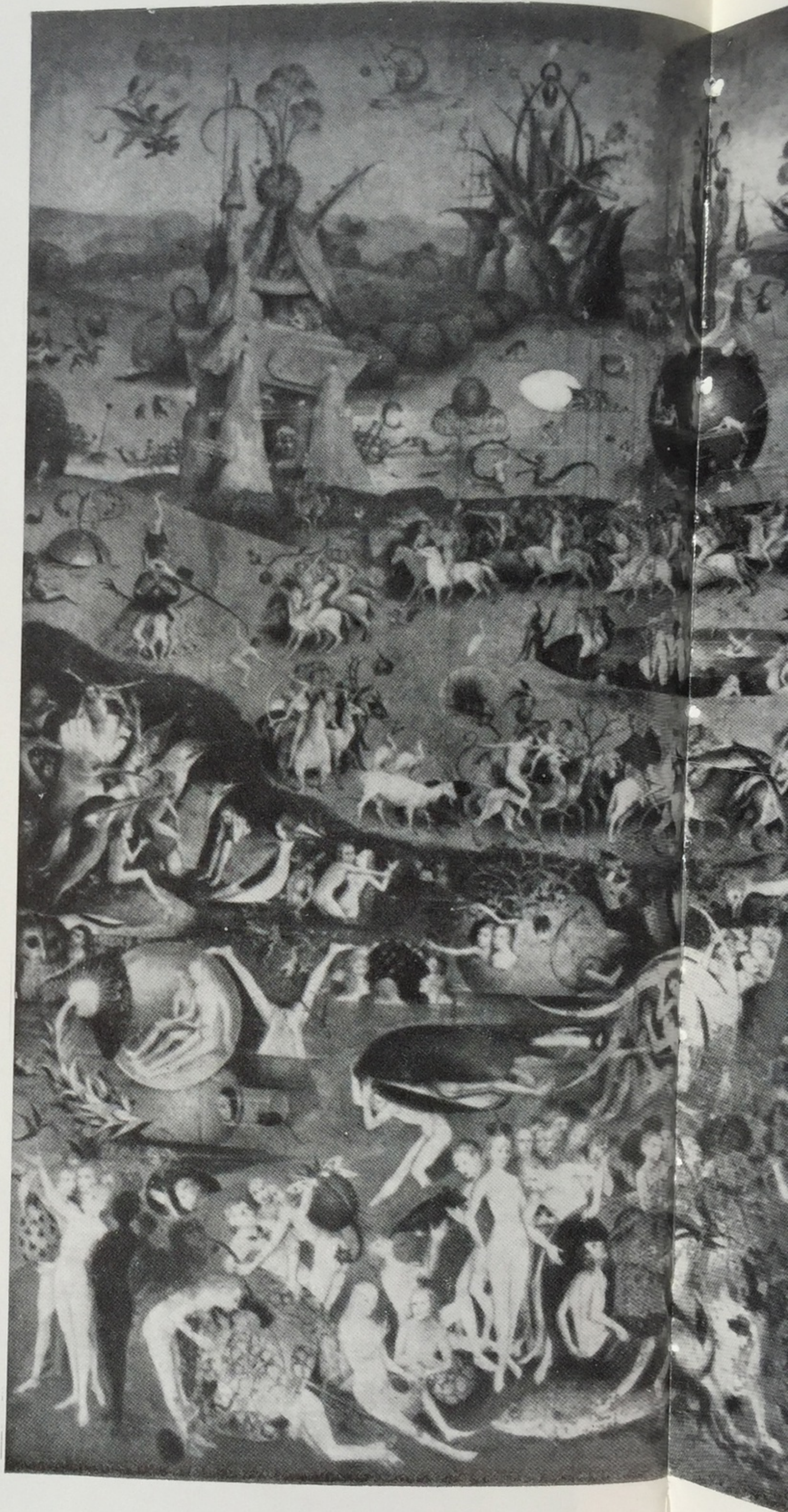
51. Алтарь «Сады земных наслаждений». Наружная сторона («Третий день творения»).  
Мадрид. Прадо





52. Алтарь «Сады земных наслаждений». Внутренняя сторона



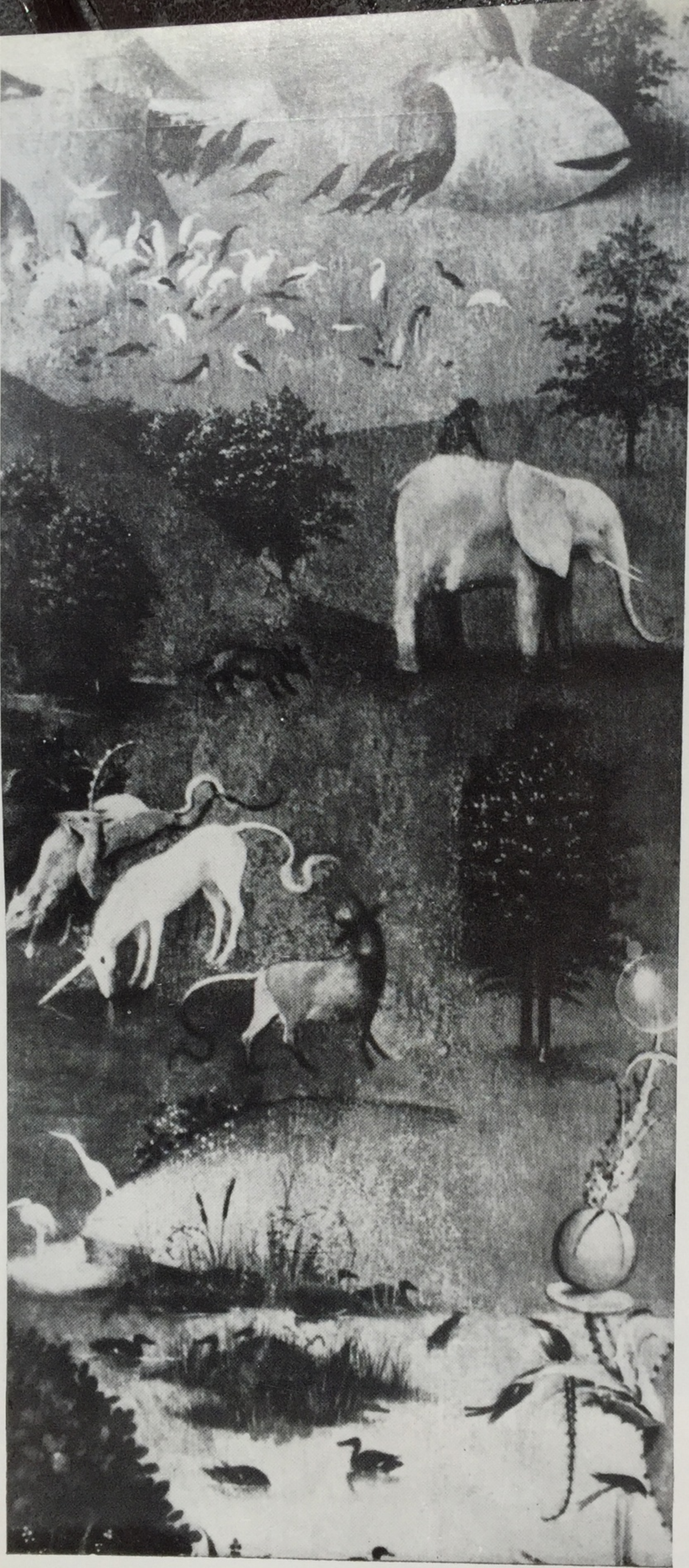


52. Алтарь «Сады земных наслаждений». Внутренняя сторона





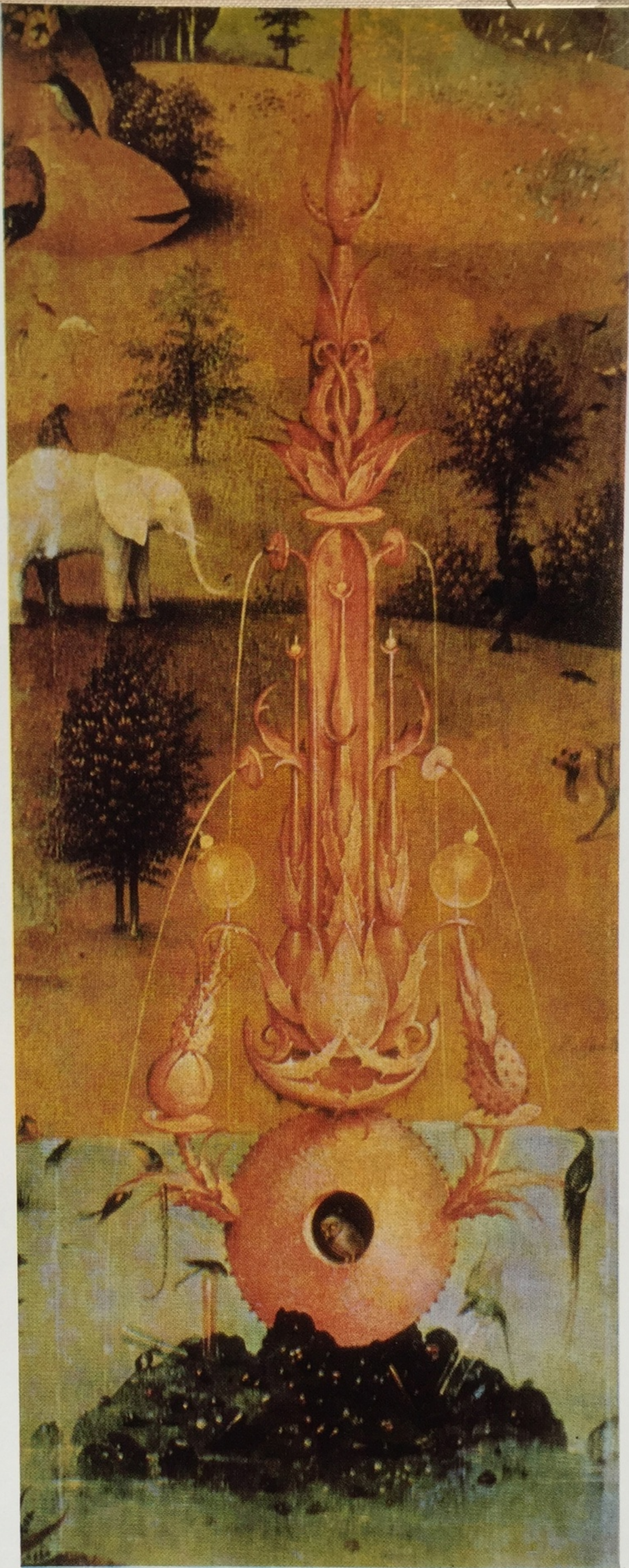




53. Алтарь «Сады земных наслаждений». Левая створка. Фрагмент



54. Алтарь «Сады земных наслаждений».  
Левая створка. Фрагмент







55—56. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагменты









57. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент



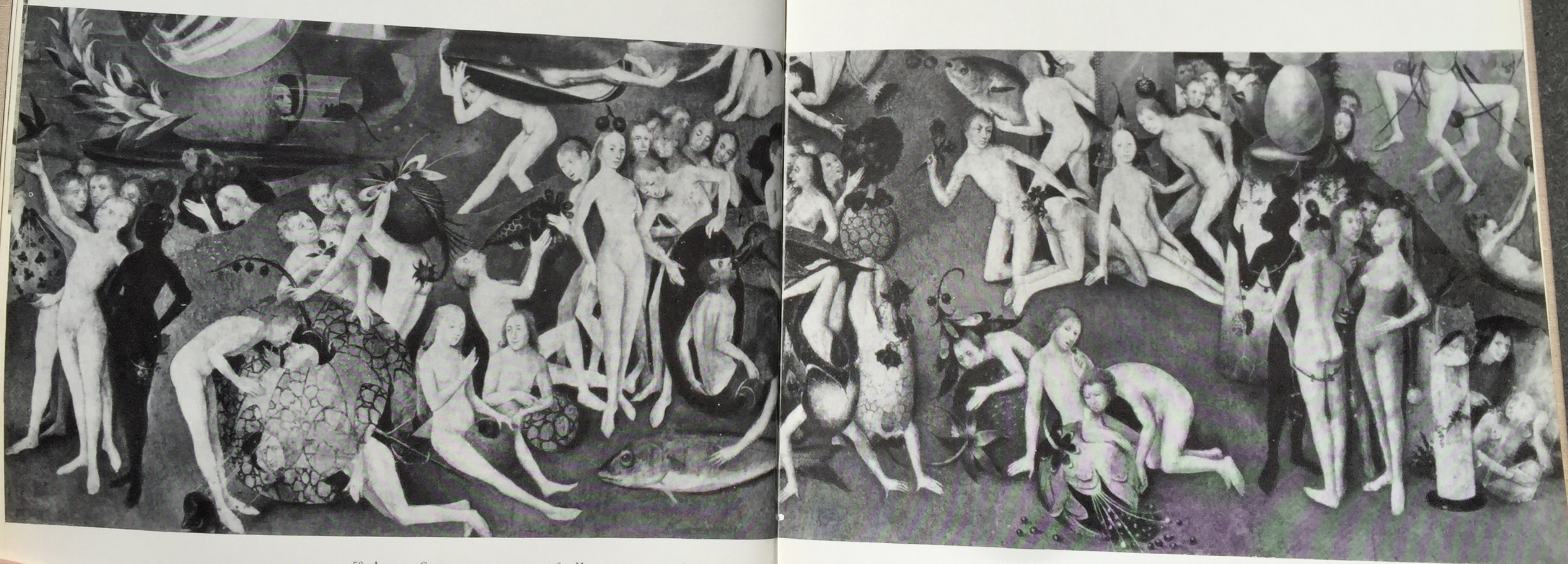


57. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент









58. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент





58. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент







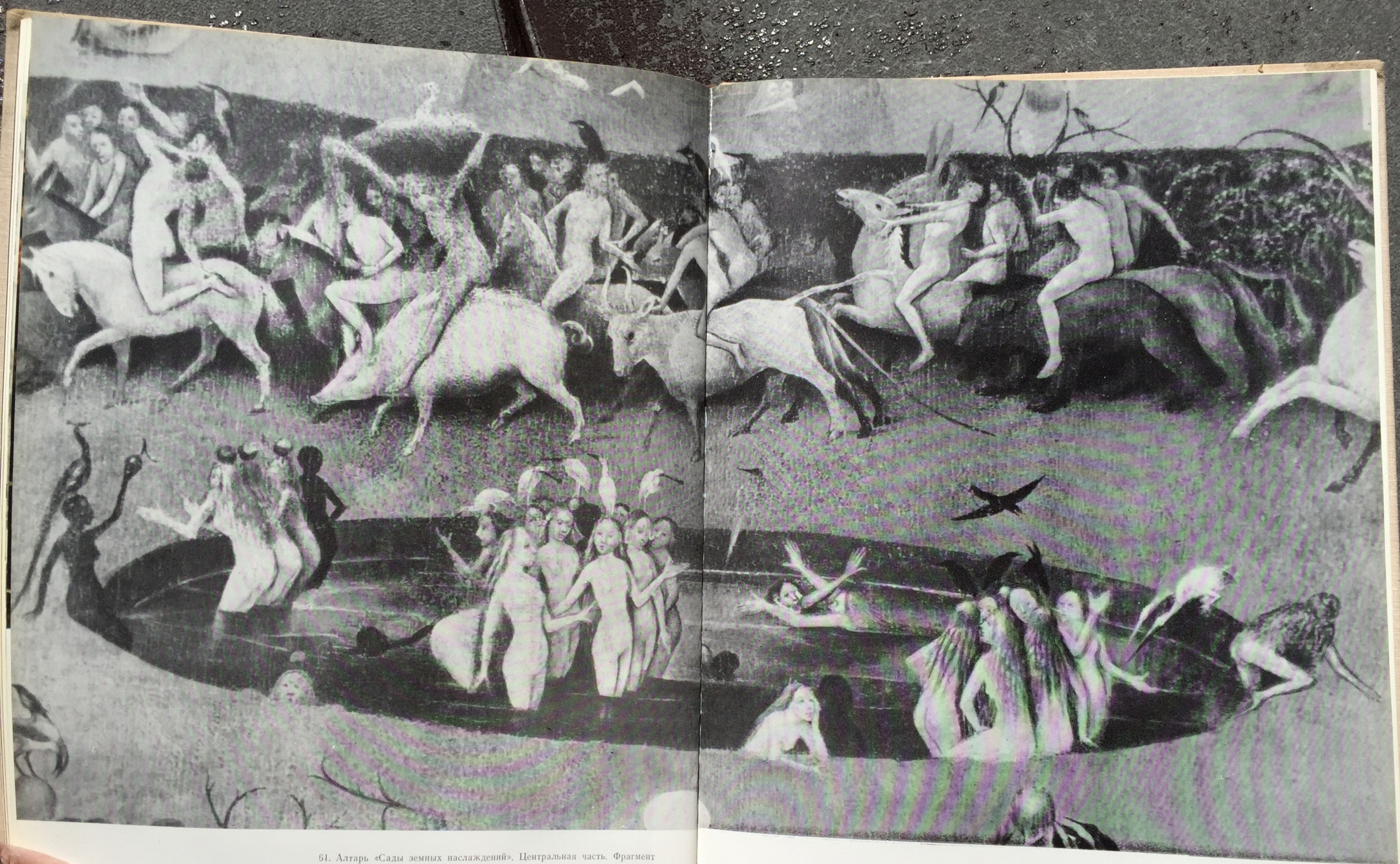


59—60. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагменты



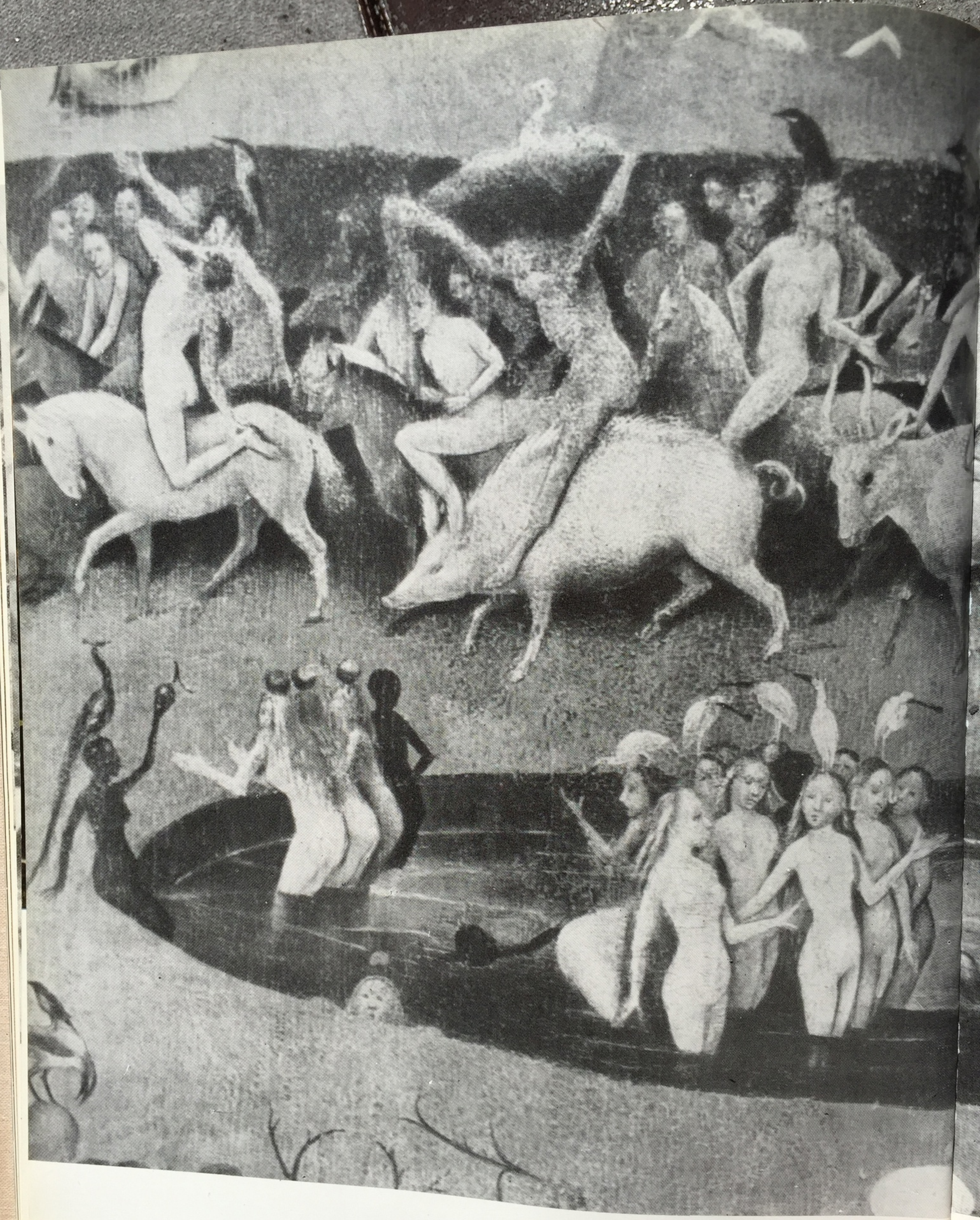






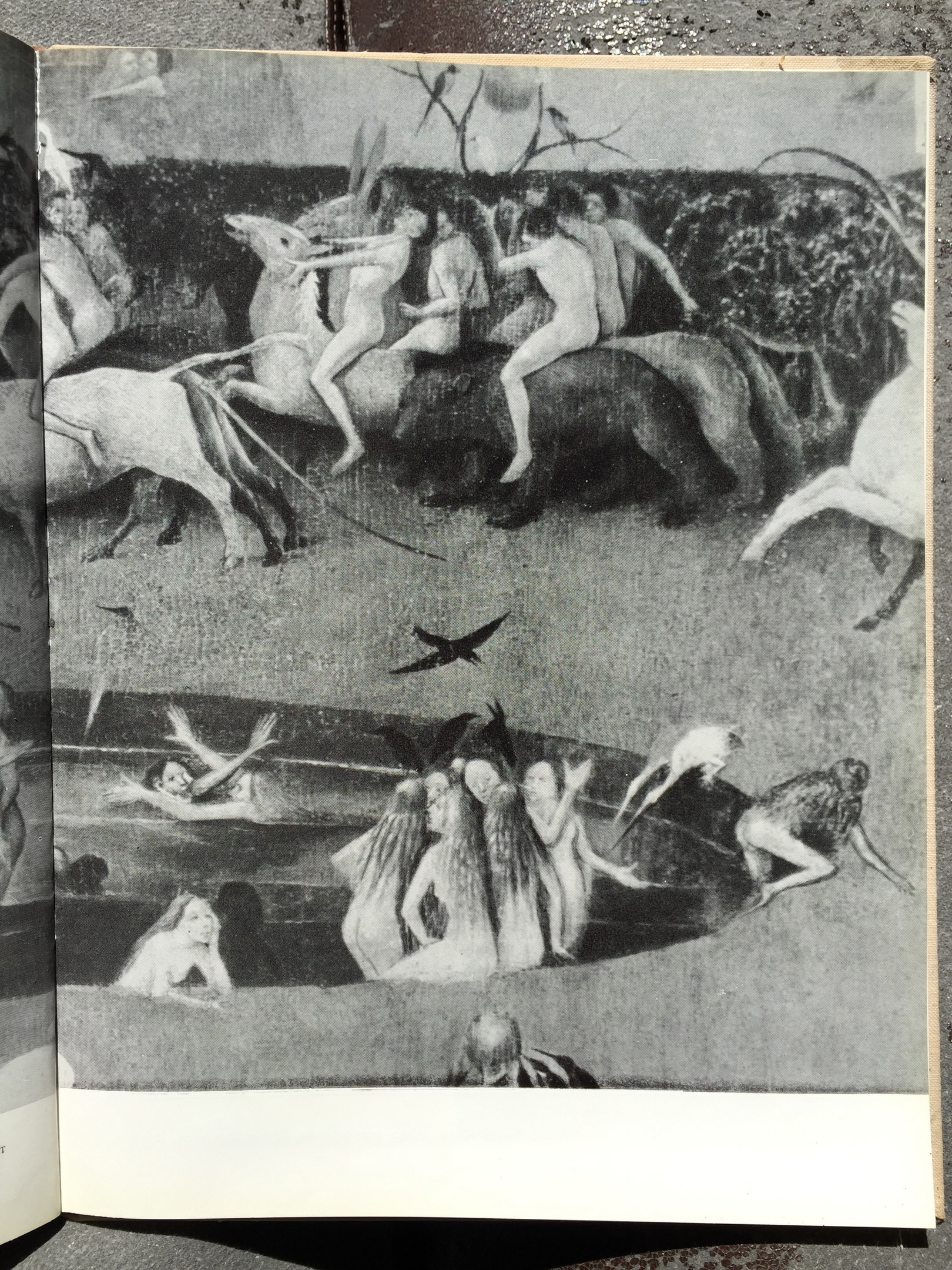
61. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент





61. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент









62. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент





63. Алтарь «Сады земных наслаждений». Правая створка





64—65. Алтарь «Сады земных наслаждений» Правая створка. Фрагменты









66. Страшный суд. Мюнхен. Старая пинакотeka



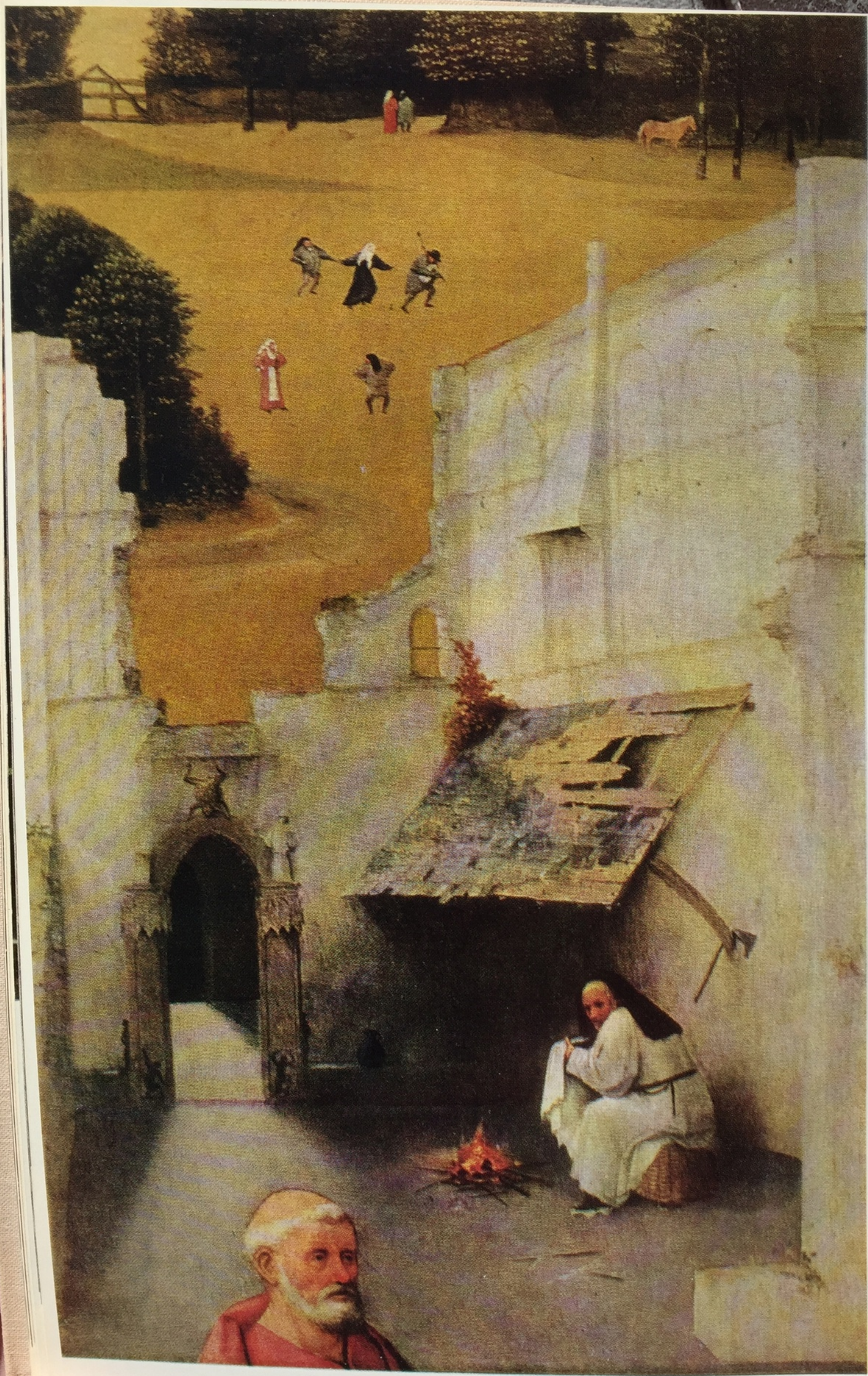


66. Страшный суд. Мюнхен. Старая пинакотекa









67—68. Алтарь  
«Поклонение  
волхвов».  
Фрагменты









69. Алтарь «Поклонение волхвов».  
Мадрид. Прадо





69. Алтарь «Поклонение волхвов».  
Мадрид. Прадо



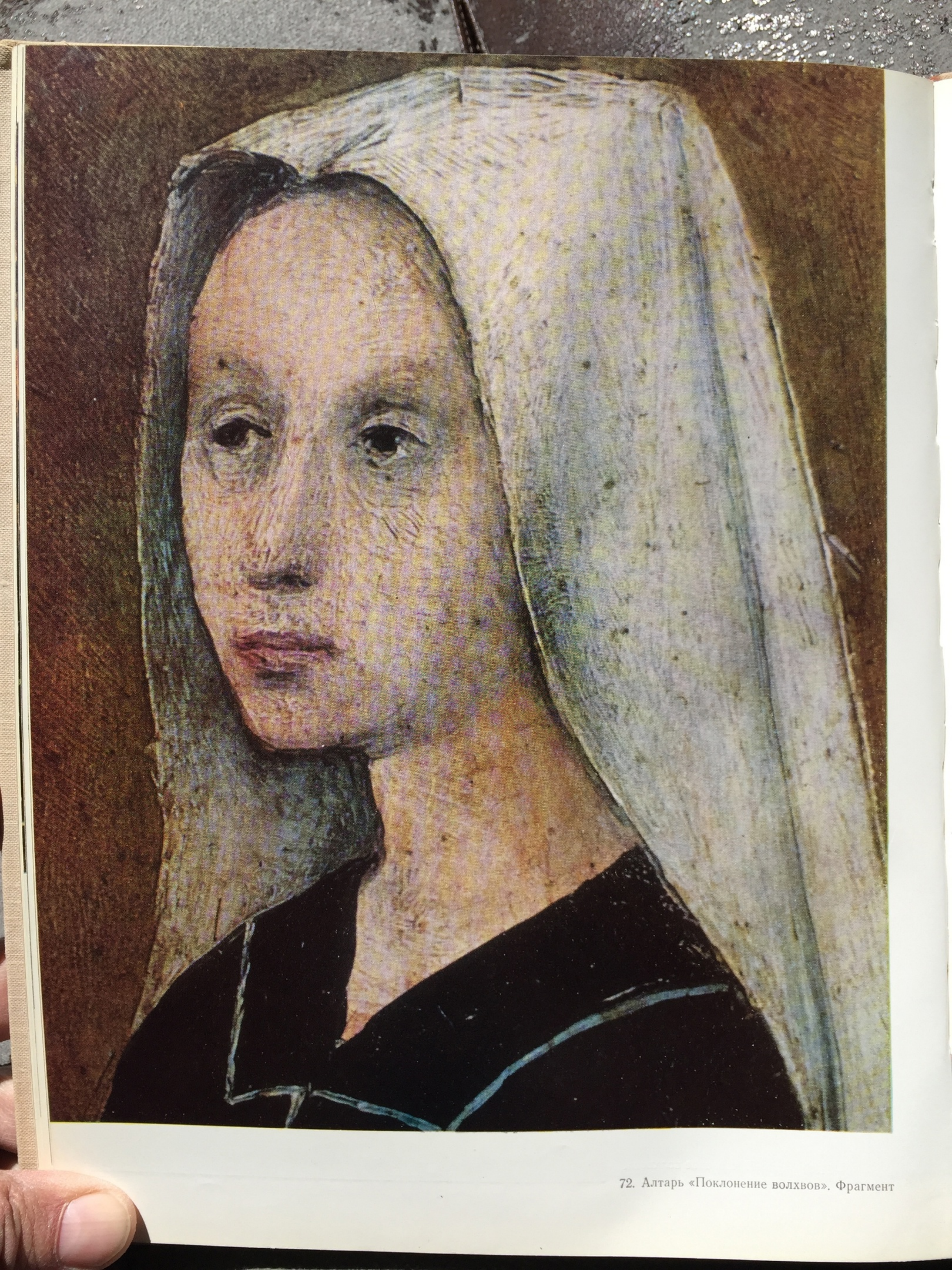




70—71. Алтарь «Поклонение волхвов».  
Фрагменты







72. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент



Творчество Босха формировалось под влиянием двух противоположных систем мировоззрения — ренессансной и средневековой. Первая в конце XV — начале XVI века уже завоевала себе прочное место в общественном сознании, но и в поисках второй человеку того времени не надо было ходить далеко или погружаться в далекое прошлое: средневековая жизнь в самых разнообразных архаических формах кипела вокруг, окутывая мистическим флером рациональные представления о мире новой эпохи. Элементы средневекового и ренессансного мировоззрения вошли в творчество Босха не как эклектическое смешение разнородных представлений, а как органический сплав, как качественно новый взгляд на мир определенного исторического этапа в развитии европейской культуры. Специфический художественный язык Босха возник как естественный результат этого слияния.

С одной стороны, его творчество было продолжением кардинальной линии развития искусства северного Возрождения. Тот интерес к миру реальных вещей, который начался с ван Эйка и развивался на протяжении всего XV века, завершился босховскими картинами земной жизни. На этом пути Босх делает ряд открытий, и в этом смысле его творчество завершает предыдущий и открывает новый этап в развитии европейской художественной культуры.

Художественный язык Босха во многом определяется характерным для эпохи Ренессанса интересом к реальной действительности. Художник по-ренессансному жадно стремится охватить мир во всем многообразии его конкретных проявлений и в подробном перечислении предметов, вещей, человеческих типов, видов животных, растений, явлений природы, всех их свойств и качеств воссоздать универсальную картину вселенной. С развитием его творчества этот интерес все усиливается, и ошеломляющая масса изображенных вещей неудержимой лавиной обрушивается на зрителя с его поздних работ.

Босх, как ученый-естествоиспытатель, смотрит на мир отстраненно, с большой

дистанции, собирая, описывая, классифицируя, составляя номенклатуры всех видов, подвидов, родов его морфологических форм, и одновременно он как бы рассматривает каждую из них под увеличительным стеклом, стремясь разобраться во всей этой морфологии, вскрыть разные свойства и качества вещей. В этом отношении он также идет дальше своих предшественников. Вещи утрачивают у Босха свою идеальность, при которой (как у ван Эйка) каждый предмет был совершеннейшим образцом в ряду предметов данного типа и являл собой некую драгоценность, вставленную в сияющий венец мироздания. У Босха они отмечены прежде всего печатью своей принадлежности к человеческой жизни; это, так сказать, вещи, бывшие в употреблении и несущие на своей поверхности патину времени: зазубрины, трещины, прорехи, следы потертости, обветшания, разрушения. Живопись Босха может быть предельно материальной в передаче и холодного блеска металла, и хрупкой прозрачности стекла, и нежнейшего оперения птиц, но иногда художник пренебрегает реальными качествами вещей во имя чего-то большего — он окрашивает их в эмоциональные цвета содержательного контекста и наделяет теми качествами, которые помогают раскрыть этот контекст. Так, деревья и плоды раскрывают то материальную плотность своих фактур, то (когда они выступают в качестве фантомов сознания) свою бестелесную пустотелость, цветы и растения то обнаруживают естественную глянцеви́тость, нежную бархатистость, хитрую разветвленность своего вещества, то сплетаются в какие-то зловещие клубки, колючие, жесткие, извивающиеся, как живые организмы. Вещи у Босха в зависимости от содержания целого, к которому они принадлежат, всегда демонстрируют или его физическую красоту, или его духовное несовершенство.

Эта огромная масса изображенных вещей и предметов связывается между собой сюжетными, пространственно-временными и логическими отношениями и складывается в грандиозные картины земного мира. Босх строит его целое по законам



оптического видения. На первых планах его работ доминируют, как правило, темные тона, затем они постепенно высветляются к горизонту, где в дымке голубых, розовых и золотистых оттенков земля сливается с небом, краски которого опять сгущаются и темнеют по мере приближения к нам. Это создает ощущение наполненности пространства его картин плотной воздушной атмосферой, в которой краски дальних планов теряют для нашего глаза свою звучность, а предметы — четкость очертаний. Пожалуй, во всем мировом искусстве до Босха мы не найдем такой смелой и реалистически точной, как у него, передачи эффектов освещения. На заднем плане лиссабонского алтаря с «Искушением св. Антония» горит нидерландская деревня. Пламя пожара вырывает из мрака ночи опушку леса (справа), оно отражается всеми оттенками красного и желтого в темной поверхности реки, оно отбрасывает багровые рефлексy на плотную стену деревьев (слева) и, прорываясь сквозь нее, освещает тревожным светом кусочек поля и дороги. На левой створке «Поклонения волхвов» из Прадо у полуразрушенной стены притулился св. Иосиф. Сквозь отверстия в стене видна лужайка, залитая солнечным светом, но под ветхим навесом еще сгущаются сумерки, окрашивая предметы в фиолетово-розовые, палевые тона, и пламя небольшого костра не в силах разогнать ночные тени. В этих работах Босх не только предвосхищает законы воздушной перспективы, получившие распространение лишь в XVII веке, — он достигает также передачи ощущения воздуха, окрашенного светом, что спустя почти четыре столетия сделали предметом своего искусства импрессионисты.

Мир объективен и прекрасен — это убеждение Босх разделяет со своей эпохой (понадобилось несколько веков кровавой истории, чтобы поколебать в людях эту уверенность), он существует независимо от человека, но он есть и вместилище человеческой жизни со всеми ее грехами. Поэтому природа в целом, как и каждый отдельный ее элемент, отмечена у Босха печатью принадлежности к человеческой повседневности. Огромные пространства его пейзажей населены крохотными фигурками людей, спешащих, как муравьи, неведомо куда и неизвестно зачем, в них всегда вкраплены следы неустанных трудов человека — дороги, мосты, корабли, здания, возделанные поля и пасущийся скот. И природа, пребывая в себе, противопоставляя мельтешению житейской суеты свое непреходящее величие, не остается индифферентной к

страстям и заботам человеческим. Она всегда пронизана пульсацией жизни, ощущением ее протяженности и быстротечности, ее веселой суеты и трагической ничтожности. И пейзажи Босха окрашиваются в эмоциональные цвета этого ощущения. В «Поклонении волхвов» из Прадо пейзаж несет печать просветленной торжественности священной сцены, изображенной на первом плане. Мягким светом неяркого дня озарен морской залив, раскинувшийся в четком обрамлении горизонталей низких берегов и вертикалей шпилей и деревьев, на заднем плане картины «Иоанн на Патмосе», и эмоциональная окраска этого пейзажа удивительно соответствует состоянию глубокой сосредоточенности, погруженности в мир духовных видений св. Иоанна, в то время как пейзаж на другой стороне этой доски, где изображены сцены страстей Христа, проникнут напряженной взволнованностью и трагическим драматизмом. Стремительно, снизу вверх, нарастает крутизна Голгофы, завершаясь вертикалями трех распятий, а ее противоположная сторона резким и упругим уступом спускается вниз — туда, где изображен следующий эпизод страстей — положение во гроб. Черная туча, надвигающаяся слева, закрывает полнеба, и блики грозового освещения скользят по извивающимся телам распятых, озаряя мертвенным светом пустую, холодную равнину.

Интерес Босха к реальной действительности, его стремление охватить мир целиком и в подробнейшем перечислении составляющих его предметов, в номенклатуре материальных свойств и качеств каждого из них воссоздать универсальную картину мира — во всем этом проявляются черты новой эпохи, вошедшей в историю под именем Ренессанса.

Однако в способе отражения действительности, то есть, говоря современным языком, в своем творческом методе, Босх оказывается прочно связанным с предшествующей культурой. Изображаемые предметы интересуют художника не только и не столько сами по себе; они являются для него как бы буквами, знаками и символами образного языка, на котором художник ведет повествование об устройстве мироздания и смысле человеческой жизни.

Средневековые представления о мире, отживающие религиозные, этические и эстетические воззрения, вдруг вспыхнувшие на короткий момент и озарившие своим странным, призрачным светом мироощущение эпохи Босха, были вторым могучим источником, питающим его творчество. Они наложили своеобразный отпечаток на образный язык его искусства



и, повлияв на представления нового времени, дали тот доселе не виданный и никогда не повторившийся впоследствии, как и сама эпоха, содержательный сплав, который до настоящего времени представляет загадку творчества Босха.

В основе средневекового мировоззрения в целом и его эстетических представлений в частности лежала идея о божественной сущности всех вещей и явлений. «Видимый мир сотворен ради человека, чтобы посредством его человек достигал познания бога»<sup>1</sup>, — писал в XIII веке Альберт Великий, а все элементы мира есть «телесные метафоры вещей духовных», — утверждал его ученик, создатель ортодоксальной католической теологии Фома Аквинский. Людям средневековья природа представлялась чем-то вроде божественной книги, где предметы, люди и явления есть лишь символы таинственного языка, на котором бог беседует с человеком о своем бытии. Разум человеческий не в силах постичь этот таинственный смысл языка природы; проникнуть в его истинное значение можно только посредством веры, и только тогда, как учил Бернард Клервосский, «деревья и камни научат тебя тому, что ты не сможешь услышать от учителей»<sup>2</sup>.

Такое постижение мира, которое можно назвать символическим, было не результатом предписаний церковного богословия, а объективным качеством средневекового сознания. Весь мир представлялся тогда неким единым организмом, разные части которого связаны между собой хотя и незримо, но вполне реальными нитями. Судьбы людей управляются движением небесных тел, планеты подчиняют себе один из четырех природных элементов (или стихий), а те оказывают влияние на один из четырех человеческих темпераментов; и планеты и стихии имеют своих представителей в мире металлов, минералов, животных и растений, которые в свою очередь есть воплощение определенных человеческих пороков или добродетелей; и таким образом вся система мироздания в средневековом представлении, от светил, движущихся по небесным сферам, до насекомых, ползающих по земле, замыкалась на человеке, пересекаясь во всех своих направлениях с его индивидуальной жизнью и исторической судьбой. Поэтому с какой бы областью природы ни соприкасалось средневековое сознание, какую бы часть вещей и явлений ни исследовало бы оно посредством своей науки, будь то медицина, астрономия или математика, оно всегда видело в них образы иных вещей и явлений, а в их материально-конкретных формах — таинственные символы скрытых понятий.

Язык символов, аллегорий, реализованных метафор, сложных ассоциаций, аналогий и параллелей был специфическим языком средневекового мышления. Каждая отрасль знаний видела в реальном мире прежде всего определенную систему символов, и каждый предмет, вещь или явление приобретали то или иное значение, в зависимости от системы, с точки зрения которой они рассматривались. Так, например, рыба для астрономов и астрологов, разрабатывающих системы календаря и составляющих гороскопы, была знаком Луны и соответствовала месяцу февралю; алхимики рассматривали ее как символ одного из природных элементов — воды, в медицине она связывалась с флегматическим темпераментом, толкователи снов интерпретировали ее как воплощение плотских вожделений, а для простого народа, не искушенного в тонкостях схоластической науки, она всегда ассоциировалась с постом, во время которого рыба была дежурным блюдом; изображение рыбы, подвешенной за голову, означало беспорядок, нелепость, нарушение моральных норм, ибо, согласно старой нидерландской поговорке, «каждая селедка должна висеть на собственном хвосте»<sup>3</sup>. Такими разнохарактерными значениями средневековое сознание наделяло буквально каждую вещь, предмет или явление.

Однако весь этот «видимый мир», о котором говорит Альберт Великий, во всем богатстве его форм и значений еще не стал главным объектом отражения средневековой живописи. Строго религиозная по характеру, эта «служанка богословия» имела дело с «миром небесным», а мир земной интересовал ее лишь как слабое отражение божественного. Поэтому круг изображений реальных вещей был в ней крайне ограничен, а их символика строго зафиксирована рамками церковного богословия. Так, изображение той же рыбы в иконе или церковной росписи могло означать либо крещение, так как она ассоциировалась с водой, либо было символом Христа, по той причине, что греческое слово «рыба» (ΙΧΘΥΣ) прочитывалось как сочетание первых букв важнейших наименований Христа: Иисус Христос, Божий сын, Спаситель. Такое (ясно видное в последнем случае) крайнее отвлечение символического значения от реальных форм предмета вытекало из средневековых эстетических представлений, по которым конкретное изображение должно быть лишь чувственным символическим выражением сверхчувственного, и чем более приближается живопись к внешним формам, тем дальше отходит она от сверхчувственного мира.



Новое, ренессансное мироощущение пробило брешь в системе средневековых эстетических представлений, и сквозь нее в еще религиозную по сюжетам живопись хлынул широким потоком земной мир со всем многообразием своих форм и их значений. Развитие нидерландской живописи в XV веке проходит под знаком этого все-расширяющегося процесса, и творчество Босха можно рассматривать как его кульминацию. Ассортимент предметов в его алтарях представляет собой универсальную энциклопедию знаний его времени о формах реального мира, и, достигнув поразительной чувственной конкретности, их изображения вместе с тем сохранили и принесли с собой в живопись Босха те разнообразные и многословные значения, которыми наделяли материальные формы предметного мира разные уровни религиозно-символического, поэтически-образного, ассоциативного сознания средних веков.

Многие поколения исследователей пытались найти ключ к непонятной символике его произведений, начиная от монаха Сикуэнсы, видевшего в них дидактическую религиозную проповедь, до современных ученых искусствоведов, трактующих их то как зашифрованное учение некой еретической секты (Френгер), то как астрологические (Пиглер, Бранд Филип, Катлер) или алхимические (Комбе) трактаты, то как материализацию образов индивидуального или коллективного подсознания в духе фрейдистских и юнгианских теорий (Тольней), то как морализующую сатиру, и т. д. Но чрезвычайно разнообразный, сложный и разветвленный символический язык Босха никогда не укладывался целиком и полностью в рамки какого бы то ни было из этих толкований.

Проникнуть в тайну художественного языка и, следовательно, понять содержание произведений Босха, возможно, поможет нам гипотетическое представление о нем как о человеке нового типа, универсальном по своим знаниям и интересам, как о человеке Ренессанса, живущем, однако, в специфический момент истории, когда две противоположные системы мировоззрения, столкнувшись друг с другом, пришли в кратковременное равновесие и создавалась, быть может, единственная, неповторимая и реализованная Босхом возможность обозреть ту и другую с одинакового расстояния и включить обе в свой универсум. И ключи к пониманию его искусства следует искать в той самой широкой системе представлений о мире, в которой черты старого и нового, средневековья и Возрождения, сплелись в один неразрывный клубок.

Один из таких ключей мы найдем, возможно, в средневековом представлении о тесной взаимосвязи мировых явлений и их смысловой «многоступенчатости». Истоки этого представления коренились в догматах церковного богословия. Во времена Босха всякий школяр, только приступающий к изучению первых трех из семи обязательных для системы средневекового образования «свободных искусств» (грамматики, риторики и диалектики), был уже твердо уверен в том, что каждое слово Библии содержит в себе четыре основных смысла: буквальный, иносказательный, или аллегорический, морально-назидательный и тайный. Такое толкование не было привилегией только Священного Писания. Сознание средневековья было склонно видеть те же четыре смысла и в страницах великой книги природы, его эстетическая мысль переносила эту систему и на искусство (так, Данте утверждал, что они содержатся в каждой песне его «Божественной Комедии»). Произведения Босха также обнаруживают различные аспекты содержания, которые можно свести к тем же четырем смысловым уровням, и очень возможно, что такая «четырёхслойность» их содержания не только обуславливалась его стихийно-средневековым сознанием, но была рационально осмыслена и намеренно включена художником в свой творческий метод.

«Буквальный» уровень произведений Босха — это их сюжетная канва, всегда сплетающаяся у него из конкретно материальных форм мира человеческой повседневности. На этом уровне лежат основные реалистические достижения и ренессансные завоевания Босха: открытие им области бытового жанра и пейзажа, его огромное мастерство бытописателя и психолога, его поэтическое ощущение красоты и богатства реального мира, новаторство в передаче его материальных форм, завоевания в области живописной техники — то есть все то, что в средневековом искусстве содержалось лишь в зародышевой форме или отсутствовало вовсе.

С «буквальным» содержанием тесно связан и морально-назидательный смысл произведений Босха. Оба эти уровня доминируют в изобразительной структуре ранних работ, в которых реалистически изображенные жанровые сцены скрывают дидактическое назидание, а сатирически-гротесковая трактовка персонажей и ситуаций выявляет нравственные позиции Босха по отношению к ним. В поздних алтарях на первый план содержания выступают более общие теологические и космологические идеи, но сюжетный и морализирующий уровень в них всегда



сохраняется. Персонажи его картин земной жизни часто представляют собой олицетворения смертных грехов во всех их разновидностях. Под видом стражников и палачей они окружают Христа в сценах «Страстей»; они искушают веру в доброе начало вселенной святых отшельников, надев на себя личины бюргеров и крестьян, светских кавалеров или духовных лиц; они обжираются, бездельничают, предаются любовным утехам, убивают друг друга в безумной погоне за земными наслаждениями и находят заслуженное возмездие в аду. И в изображениях преисподней Босх преподносит урок назидания чревоугодникам и сладострастникам, гордым рыцарям и тщеславным дамам, нечестным игрокам и неправедным судьям, нерадивым пастырям и развратным монахам и даже светским музыкантам и ученым, впавшим в «алхимическую ересь».

Акцентировка «буквального» и морального уровней содержания потребовала от Босха перестройки системы построения своих больших алтарей. До Босха содержание нидерландских алтарей «прочитывалось» от центра, где изображались главные события и персонажи, к боковым створкам. Босх разворачивает их содержание слева направо: от сотворения мира и человека через грехи земной жизни к возмездию, придавая тем самым временную протяженность сюжету человеческой истории и логическую последовательность своей моральной концепции<sup>4</sup>.

Иносказательный, или аллегорический, смысл католическая экзегеза (то есть толкование Библии) понимала прежде всего как наличие параллелей между Ветхим и Новым заветом, между деяниями библейских царей, откровениями древних пророков и событиями из жизни Христа, видя в первых прототипы вторых. В произведениях Босха можно найти множество аналогий этого рода. В его «Поклонении волхвов» из Прадо богатые одежды восточного мудреца, преклонившего колени перед Марией, затканы сценами из Ветхого завета. Они изображают посещение царицей Савской царя Соломона, в чем видели тогда прототип поклонения Христу, то есть того евангельского эпизода, который составляет сюжетный, или «буквальный», план содержания данного алтаря. Под ним изображено жертвоприношение Авраама, и опять прямая аналогия между жертвой богобоязненного патриарха и последующим самопожертвованием Христа для зрителей той эпохи была совершенно очевидна. Эти сцены связывали происходящее в данный момент с давно прошедшим, включая содержание алтаря в общий теологический

цикл. Ту же роль в лиссабонском «Искушении св. Антония» играют изображения на рельефах полуразрушенной стены в центральной его части, где поклонение золотому тельцу намекает на попытки нечистой силы отвлечь святого от истинной веры, а возвращение евреев из Геброна с виноградной лозой — на крещение, то есть на преодоление искушения; Юдифь с головой Олоферна в сцене с изображением св. Иеронима из «Алтаря отшельников» олицетворяет надежду этого святого перебороть силы зла и т. д. Такие параллели разной степени сложности и зашифрованности присутствуют в большинстве работ Босха.

Эти аналогии между событиями человеческой истории до и после рождения Христа есть лишь частный случай в общей системе босховских иносказаний. В своем ренессансном стремлении дать универсальную картину вселенной он прибегает к средневековым аллегориям, связывающим реальную сцену с более общим содержательным контекстом. Конкретный пример, быть может, лучше пояснит эту мысль, чем длинные рассуждения.

Обратимся еще раз к его «Блудному сыну» — вещи поздней, в которой художественная система Босха нашла свое завершение. Перед нами — жанровая сцена, изображенная с предельной для того времени повествовательной конкретностью и скрывающая определенное моральное назидание. За спиной у путника — греховный мир земной жизни, с которым он готов расстаться. Здесь все олицетворяет греховность и непотребство плотских утех — как нарочито brutальные жанровые эпизоды, разыгрываемые у стен харчевни, так и изображения животных, вещей и предметов: несколько свиней, жрущих из одного корыта, — это символ проституции и нечистоты, петух, роющийся в навозе, — символ похоти, собака — символ тщеславия и проституции, копье, прислоненное к стене, — фаллический символ, и т. д. Таковым было символическое значение этих предметов в системе народных представлений, и в данном сочетании они складывались в определенную моральную сентенцию. Будучи же рассмотрены в иной системе — в системе, скажем, астрологической символики средневековья, эти предметы приобретают иные значения и выявляют иной план содержания этой картины. Она превращается в аллегорию планеты Сатурн, стихии земли и меланхолического темперамента.

Сатурн считался тогда самой несчастливой из планет. Его природа холодна и суха, в этом он сходен со стихией Земли. Люди, рожденные под знаком Сатурна,



испытывают дурное влияние этой планеты: они печальны, нерешительны, ленивы, склонны к уединению и подвержены всяческим несчастьям и болезням, в особенности психическим расстройствам. Обычно это нищие, калеки, преступники и люди физического труда. Его время года — осень, его металл — тяжелый и инертный свинец, его темперамент — меланхолия. Символом Сатурна издавна считалась собака, очевидно, вследствие ее большей среди животных подверженности бешенству.

В картине Босха мы видим изображение собаки — неестественно изогнувшийся, опустивший голову, с горящими нездоровым блеском глазами, ощерившийся пес выдает все признаки безумия. Свиньи (они тоже связывались с Сатурном) приобретают значение нечистой и несправедливой жизни центрального персонажа, об этом же говорит привязанная к его коробу кошачья шкурка — символ несчастья; принадлежность к Сатурну выдает и профессия бродяги — воткнутое в шляпу шило с дратвой указывает на его ремесло сапожника, а сапожники находились под покровительством этой планеты; корова в данном контексте становится символом Земли и т. д. В сходном по сюжету и содержанию изображении на наружных створках алтаря «Воз сена» Босх вводит и другие знаки неблагоприятного влияния Сатурна на человеческую судьбу: мертвые кости, разбойники, грабящие прохожих, виселица и колесо вдали. В поздней работе художник отказывается от этих слишком прямых, почти навязчивых ассоциаций, раскрывая содержание не столько через рациональные аллегории, сколько через поэтический образ. Земля, ничем не прикрытая, как бы обнажившая свою природную — холодную (в отличие от огня) и сухую (в отличие от воды и воздуха) — субстанцию, голые холмы и поля на заднем плане, с которых уже убран урожай, — все это одето в коричневато-серые, нищенские, осенние и меланхолические одежды, раскрывающие содержание этой аллегории, преобразенной в удивительно тонкую и поэтичную картину природы. Да и образ путника говорит сам за себя. Его поза выдает нерешительность и внутреннее колебание, лохмотья одежды скрывают худобу его истощенного тела, грязные повязки — его раны и болезни, горькая складка рта, пристальный, но ни на чем не покоящийся взгляд, резкие морщины и преждевременная седина несут печать скорбного недоумения и печали, и все это повествует о цепи несчастий и невезений, которыми наделило жизнь этого меланхолика влияние зловещей планеты.

Символические элементы дают как бы логический комментарий к общей, выраженной в образе идее произведения, связывая его содержание с космическим (с движением небесных тел), природным (с временем года и с природным элементом), биологическим (человеческим темпераментом) и историческим жизненными циклами. Что касается последнего, то очевидная аналогия между сюжетом этой работы и библейской притчей о блудном сыне связывает изображенный здесь жанровый эпизод, взятый из современной художнику действительности, с давно прошедшими событиями Священной истории.

Таковыми аллегориями изобилуют работы Босха. Так, фигурки людей на переднем плане центральной части алтаря «Воз сена» олицетворяют, очевидно, смертные грехи, а некоторые из них есть символы четырех стихий, четырех темпераментов и пяти человеческих чувств (вкуса, слуха, зрения, осязания и обоняния); чудищ из лиссабонского «Искушения св. Антония» есть основания рассматривать как аллегории планет; четверем стражникам, окружающим Христа в лондонском «Увенчании терновым венцом», Босх придал черты человеческих темпераментов, и т. д.

Босх черпает символический смысл своих изображений одновременно из нескольких систем, и их различные значения, накладываясь одно на другое, раскрывают разные уровни его произведения. Так, в «Операции глупости» или в «Фокуснике» те же предметы, из которых складывается их сюжетная канва, несут в себе и определенное моральное назидание, а взятые в иной системе значений, они переводят содержание этих работ в другой план — первая становится аллегорией планеты Меркурий, стихии воздуха и сангвинического темперамента, вторая — аллегорией Луны, флегматического темперамента и воды<sup>5</sup>.

Что же касается последнего — тайного — уровня содержания, то говорить о нем чрезвычайно трудно, ибо если он и присутствовал здесь, то только в тщательно зашифрованном виде и предназначался первоначально только для посвященных. Возможно, в произведениях Босха таковым было некое эзотерическое религиозное учение (В. Френгер, например, видит в «Операции глупости» изображение одного из ритуальных обрядов адамитов), возможно также, что в них зашифрованы какие-то биографические моменты личности художника<sup>6</sup>. Для того чтобы рассмотреть этот уровень, нам пришлось бы перейти из области искусствоведческого анализа в сферу отвлеченных



рассуждений культурологического или теологического порядка.

Для выявления трех последних смысловых уровней Босх разрабатывает свой индивидуальный образно-символический язык.

На сокровенных значениях изображаемых предметов Босх, как на каком-то сложном музыкальном инструменте, разыгрывает свои грандиозные космические оратории, переводя значения символов из регистра в регистр, обыгрывая их тонкие модуляции и контрасты, и в своей содержательной полифонии они звучат у него то как бесхитростная и веселая народная мелодия, то как торжественная месса, в них слышатся то величаявая музыка небесных сфер, то какофония преисподней, то резкие диссонансы земной жизни. И в этом качестве он достигает высочайшей виртуозности.

Часто эти изображения представляют собой простые знаки-символы, дающие как бы дополнительные пояснения к сюжету и расшифровывающие смысл происходящего. Так, зимородок, сидящий на адской башне в «Возе сена», конкретизирует ее назначение как места наказания гордых и тщеславных (зимородок имел значение символа этого греха), сова, гнездящаяся в ветвях дерева в «Блудном сыне», служит аллегорией беспросветно темной, не освещенной светом веры прошлой жизни этого стоящего на распутье человека (сова — птица ночи, символ греха и неверия; в том же значении она фигурирует в «Корабле дураков»), деревянная ложка, притороченная к его коробу, — это символ расточительства; к такой же категории символов относятся тюльпан и воронка в «Операции глупости», лягушка в «Фокуснике» и многие другие изображения Босха.

Иногда Босх употребляет символ и в его обратном значении. Вальдшнеп почитался в народе как олицетворение детолюбия из-за приписываемой ему особой привязанности к своим детям; в лиссабонском «Искушении св. Антония» он изображен пожирающим своих птенцов, и этот символ-перевертыш иллюстрирует идею извращенной природы мира под властью бесовских сил, искушающих веру святого в разумную волю творца.

Часто мы сталкиваемся в его картинах со странными изображениями, скомпонованными из частей различных предметов и живых существ. Таково, например, фантастическое существо в левой створке лиссабонского «Искушения св. Антония», задняя часть которого есть туловище слона с ногами саранчи, заканчивающееся хвостом скорпиона и увенчанное башней, а передняя — голова рыбы, пожирающей

другую рыбу, с горящим кустом вместо хвоста. Оно представляет, очевидно, комбинацию символов зла (саранча), глупости (слон), похоти (скорпион), социальной несправедливости (изображение рыб здесь иллюстрирует нидерландскую поговорку «большая рыба пожирает маленькую») и т. п.<sup>7</sup>. Смысл многих этих символов сейчас утрачен, и восстановить шаг за шагом первоначальное содержание таких «криптограмм» часто не представляется возможным. Но подобного рода изображения самим своим противоестественным сочетанием несочетаемого продолжают сохранять для нас значение образа абсурда и чудовищной нелепости мирового порядка. Образная выразительность символа-изображения у Босха не только дополняет его рационально-аллегорическое значение, но часто служит и главным средством его раскрытия. В этом отношении художественный язык Босха отмечен чертами нового времени.

С начала XV века в нидерландской живописи происходит процесс трансформации средневековой символики. Абстрактные аллегории богословских категорий вытесняются конкретными ассоциациями, и даже самые сложные отвлеченные понятия начинают выражаться через материальные формы самых обыкновенных вещей. Так, круглый каминный экран за головой святого начинает выполнять функции его нимба<sup>8</sup>, в сценах Благовещения рядом с традиционным атрибутом чистоты Марии — лилией в стеклянном сосуде — появляется изображение умывальника и полотенца, то есть предметов, качества и назначение которых более непосредственно связаны с понятием чистоты, чем «непорочная лилейность» белого цветка<sup>9</sup>. Подобные образы-ассоциации являются, очевидно, основным элементом символического языка Босха. Материальные свойства, формы предметов, их бытовое назначение использует Босх в качестве аналогий и ассоциаций отвлеченных понятий, сплетая из них содержательную ткань своих произведений. Только перечислению их можно было бы посвятить фундаментальное исследование. Ограничимся одним примером.

Домашние туфли существуют только в паре; куда идет одна, туда и другая, и существование каждой без своей половины так же бесплодно и бессмысленно, как мужа без жены и жены без мужа. Поэтому издавна они приобрели значение символа бракосочетания и супружеской верности<sup>10</sup>. И Босх в разных произведениях по-разному обыгрывает поэтическую образность этого символа. В его «Аллегории обжорства и похоти» мужчина и женщина пьют из «сосуда любви»,



а туфли на переднем плане равнодушно повернулись задниками друг к другу, ибо эта любовь греховна и мимолетна и, вкусив ее, пара разойдется в разные стороны; в аллегории гневливости из «Семи смертных грехов» туфли злобно столкнулись лоб в лоб, причем одна из них перевернулась, а над ними пьяный крестьянин замахнулся тесаком на свою жену; в «Операции глупости» они доверчиво прижались друг к другу, представляя сатирическую параллель к трогательному единению или своего рода бракосочетанию глупости и обмана, шарлатана и дурака. В работах Босха подобные детали, включаясь в жанровый контекст, начинают жить собственной жизнью и служат ассоциативно-образным комментарием к изображаемым сценам. Отвлеченное представление здесь всегда обретает плоть и кровь человеческой повседневности, метафора материализуется и сухая аллегория превращается в художественный образ.

Таким образом, для выявления многослойного содержания своих работ Босх вырабатывает индивидуальный язык символических значений. Это не свидетельствует, однако, о том, что Босх был изобретателем новых символов, черпая их из категорий своего рассудка или из образов «индивидуального подсознания», как часто трактуют его творчество современные фрейдисты. Он брал их из существующих вне сферы традиционного искусства систем и переводил на изобразительный язык художественных образов. И в качестве такого «переводчика-полиглота», владеющего многими языками человеческого сознания, он действительно представляет собой явление в высшей степени индивидуальное и уникальное.

Одним из важнейших пластов средневековой культуры, служивших для художественного языка Босха неисчерпаемым источником как смысловых значений, так и изобразительных мотивов, была, как уже отмечалось, область фольклора.

Тесную связь Босха с народными истоками более наглядно, чем живопись, демонстрируют его рисунки, как те из них, которые представляют собой зарисовки нищих, бродяг и калек — первые из дошедших до нас натуральных зарисовок этого рода в европейском искусстве, — так и те, которые служили художнику предварительными эскизами замыслов, воплощаемых затем в его живописных работах, и где поэтому первоначальная идея выступает в наиболее чистом облике. Один из них изображает опушку леса, причем земля буквально смотрит на нас широко открытыми глазами, а рощу деревьев фланкируют два больших человеческих

уха. Очевидно, в основе этого рисунка лежит старая народная сентенция: «Поля имеют глаза, а лес имеет уши, и я услышу, если буду молчать и слушать». На другом помещен еще более странный мотив: из опрокинутой корзины (а может быть, улья) торчат обнаженные ягодицы забравшегося туда человека; другой человек, сидящий на корзине, с остервенением бьет мандолиной по этой части тела, а из нее выпархивает стая птичек, за которыми гоняются младенцы. Смысл этого рисунка станет ясным, если учесть, что голландское выражение «бить по ягодицам» каждый простолюдин того времени понимал как транжирство ради чревоугодия, что улей был для него символом обжорства, а порхающие птички — улетающих в силу этих причин денег. Босх переводит здесь на графический язык категории образного народного мышления, сохраняя всю конкретность и забористую сочность их юмора.

Народная основа, ясно просматривающаяся в рисунках, в живописи Босха иногда затемняется наслаивающимися на нее иными содержательными пластами, но всегда остается и как бы просвечивает сквозь эти наслоения.

Веселые страшилища, нравоучительные ужасы и забавные кошмары картин Босха — отнюдь не его индивидуальное изобретение. По аналогичному принципу совмещения реального и фантастического, страшного и смешного, веселого и нравоучительного строились средневековые мистерии и театральные представления народного карнавала, всегда скрывающие под шутовским обликом религиозно-нравственное, теологическое моралите. Скорее здесь, чем в трактатах ученых богословов и мистиков, следует в первую очередь искать источник удивительной фантазии Босха.

Но еще более тесную связь с истоками народного сознания, чем простое использование словесных и изобразительных элементов фольклора, выявляет сама трактовка Босхом форм предметного мира, и в первую очередь человеческого тела. Эстетические представления Босха очень далеки от классического идеала совершенного, гармонически завершеного прекрасного тела, который доминировал в итальянском искусстве Ренессанса и во второй половине XV века начал проникать в нидерландскую живопись.

Среди его рисунков есть десятки набросков уродов, увечных, калек, то есть всякого рода отклонений от физической нормы, но нет ни одной попытки воссоздать пластический идеал самой этой нормы. В его живописи люди чаще всего предстают в виде утрированно неуклю-



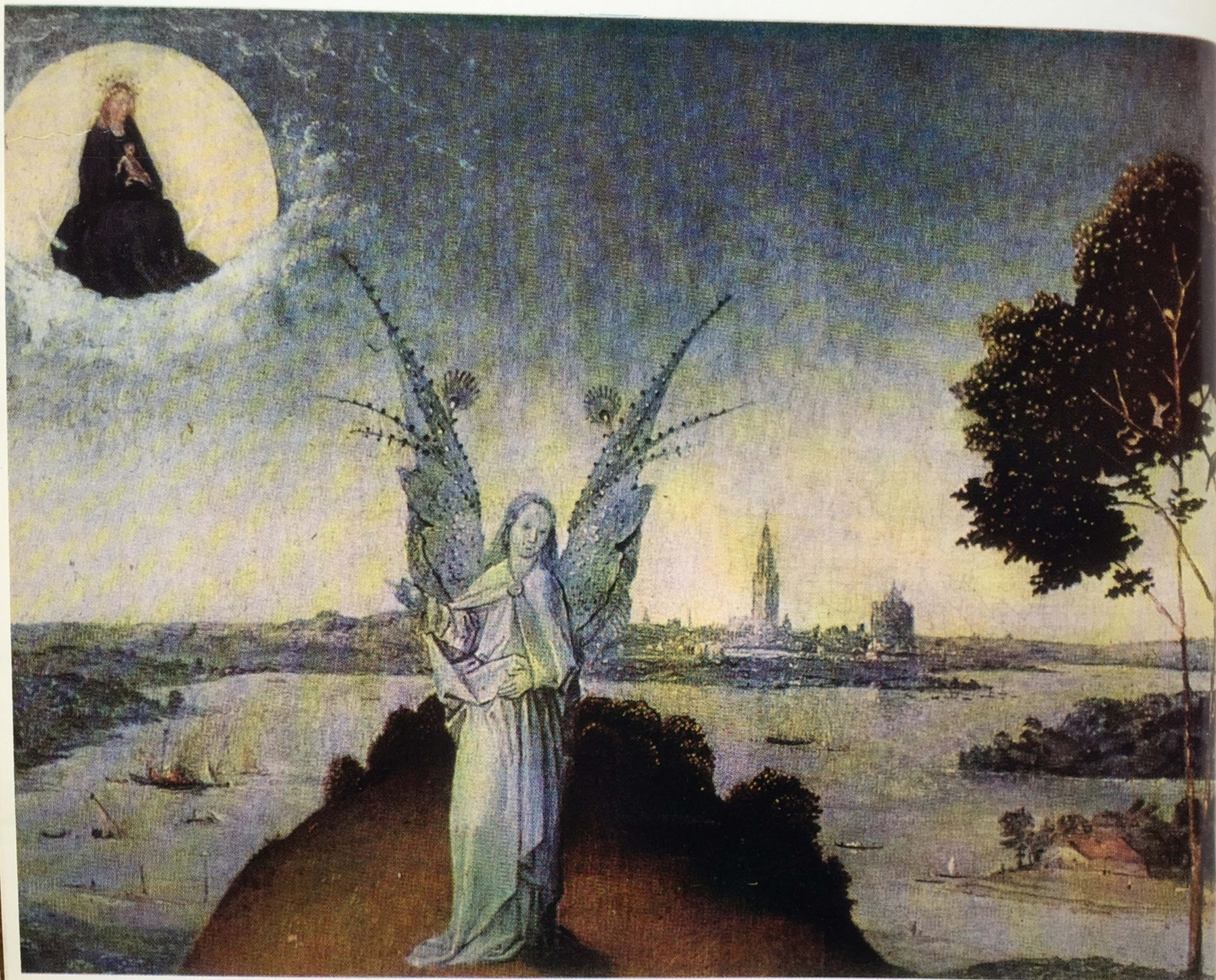
жих, нелепых существ с телом непропорциональным, отмеченным признаками болезней, пороков и старости. Такая трактовка не есть результат архаической неумелости или средневекового аскетического пренебрежения к материально-плотской стороне человеческого существования; только художник Возрождения, тонко чувствующий физическую красоту тела, мог с такой силой через его пластику выразить и пафос отчаяния в фигурках грешников из мюнхенского «Страшного суда» и нежную грацию пробуждающейся к жизни Евы или с такой совершенной элегантностью, как бы одним росчерком кисти передать женственное обаяние лежащей фигурки из «Садов земных наслаждений», данной в чрезвычайно сложном ракурсе. Просто для Босха, как и для народного художника, человеческое тело не является самостоятельным объектом эстетического любования. Скорее, оно — инструмент, каждая часть которого выполняет определенную функцию в деятельности человеческого организма, а может выполнять ее и вне его; и Босх свободно обращается с этим инструментом, то разбирая его на части, то создавая из них новые, невиданные комбинации. Он заставляет их работать самостоятельно, он охотно «одалживает» отдельные органы — то голову, то руку, то ягодицы — тому или иному из своих монстров, он заставляет тело принимать самые неожиданные, противостественные ракурсы, а внутри его анатомии свободно меняет местами «право» и «лево», «верх» и «низ», вводя в свою живопись подчеркнуто простонародные вульгаризмы, так что, например, зад человеческий у него то дует в трубу, то

выпускает рой порхающих птичек, то прорастает цветами, то служит пюпитром для нот или подставкой для зеркала, отражающего чье-то лицо, и т. п.

Изображенное в райских садах или в условиях земной жизни человеческое тело выявляет качества своей природной теплоты, мягкости, упругости, эластичности, а помещенное в преисподнюю или ставшее частью какого-нибудь адского гибрида, оно приобретает мертвенное мерцание металла, аморфность глины, скользкость чешуи. Эта гротесковая трактовка человеческого тела всегда подчеркивает комическую нравоучительность, зловещую противостественность или нелепость той ситуации, в которой принимают участие его обладатели, ситуации, взятой чаще всего из фольклора или из области переработанных народной фантазией религиозных сюжетов<sup>11</sup>. Босх был первым из европейских мастеров, кто обновил религиозное искусство духом фольклора и, подобно Лютеру, перевел торжественную латынь христианской иконографии на сочный, неоднозначный, весело-парадоксальный, поэтически образный язык народного мышления<sup>12</sup>.

Сложная символика представлений во многом определяет отношение к миру художников, живших в этот переходный исторический период. Без учета этого обстоятельства невозможно не только расшифровать некоторые загадочные элементы образного языка Босха, но и понять многие не менее необычные особенности его художественной системы: принципы композиции, пространственного построения его картин и, в конечном итоге, ту «модель мира», которую он воссоздал в своем искусстве.





73. Иоанн на Патмосе. Фрагмент

74. Иоанн на Патмосе. Берлин-Далем. Государственные музеи

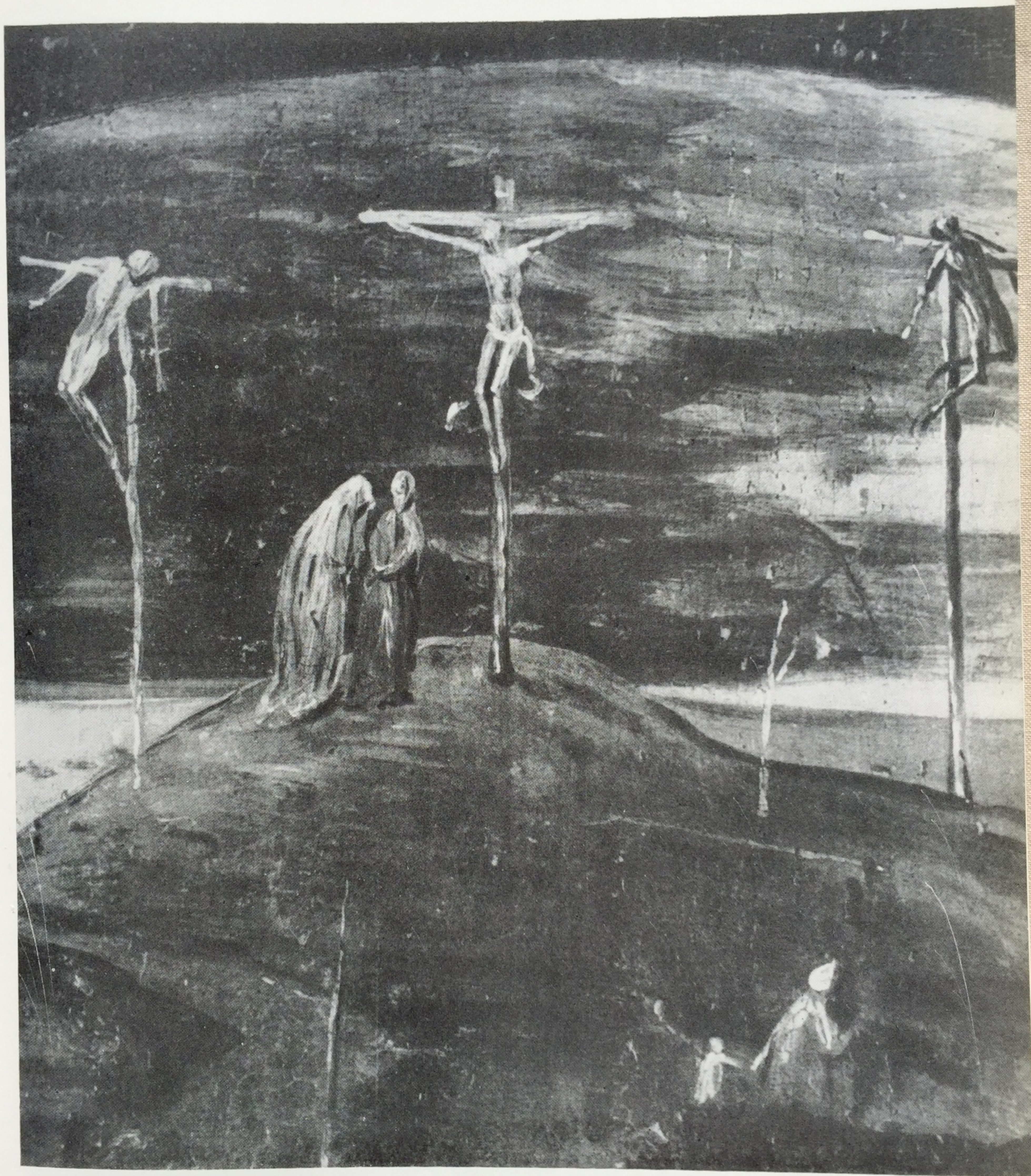












75. Иоанн на Патмосе. Обратная сторона («Страсти Христа»)

76. Иоанн на Патмосе. Обратная сторона («Страсти Христа»). Фрагмент





77. Нищие. Рисунок. Брюссель. Гравюрный кабинет





78. Нищие. Рисунок. Вена. Альбертина





79. Ведьма и человек в улье. Рисунок. Вена. Альбертина  
 80. Сова в гнилом дереве, слушающий лес и смотрящие поля. Рисунок



Handwritten text at the top of the page, possibly a title or description, written in a cursive script.



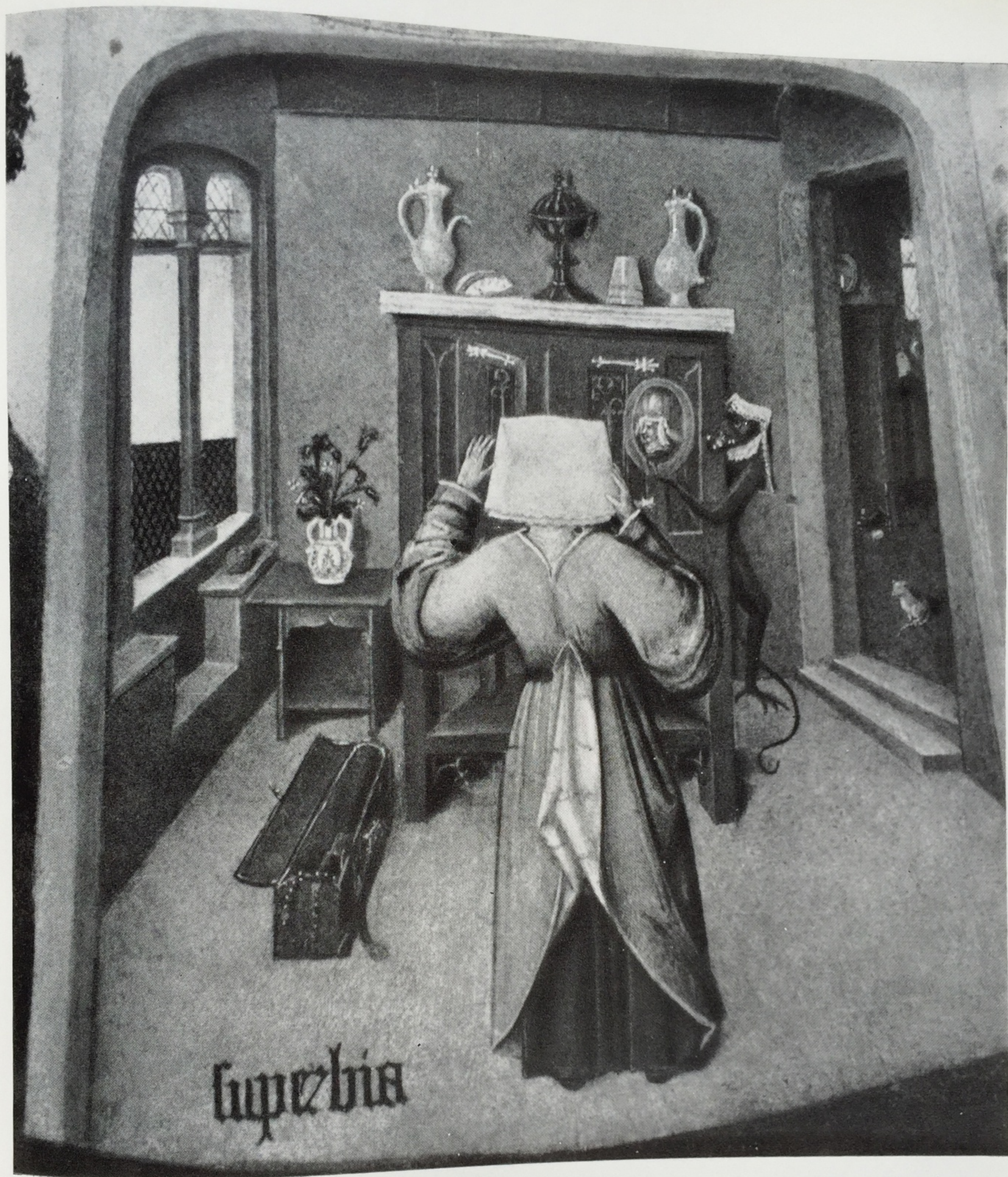
Handwritten text at the bottom right of the page, possibly a signature or date, written in a cursive script.





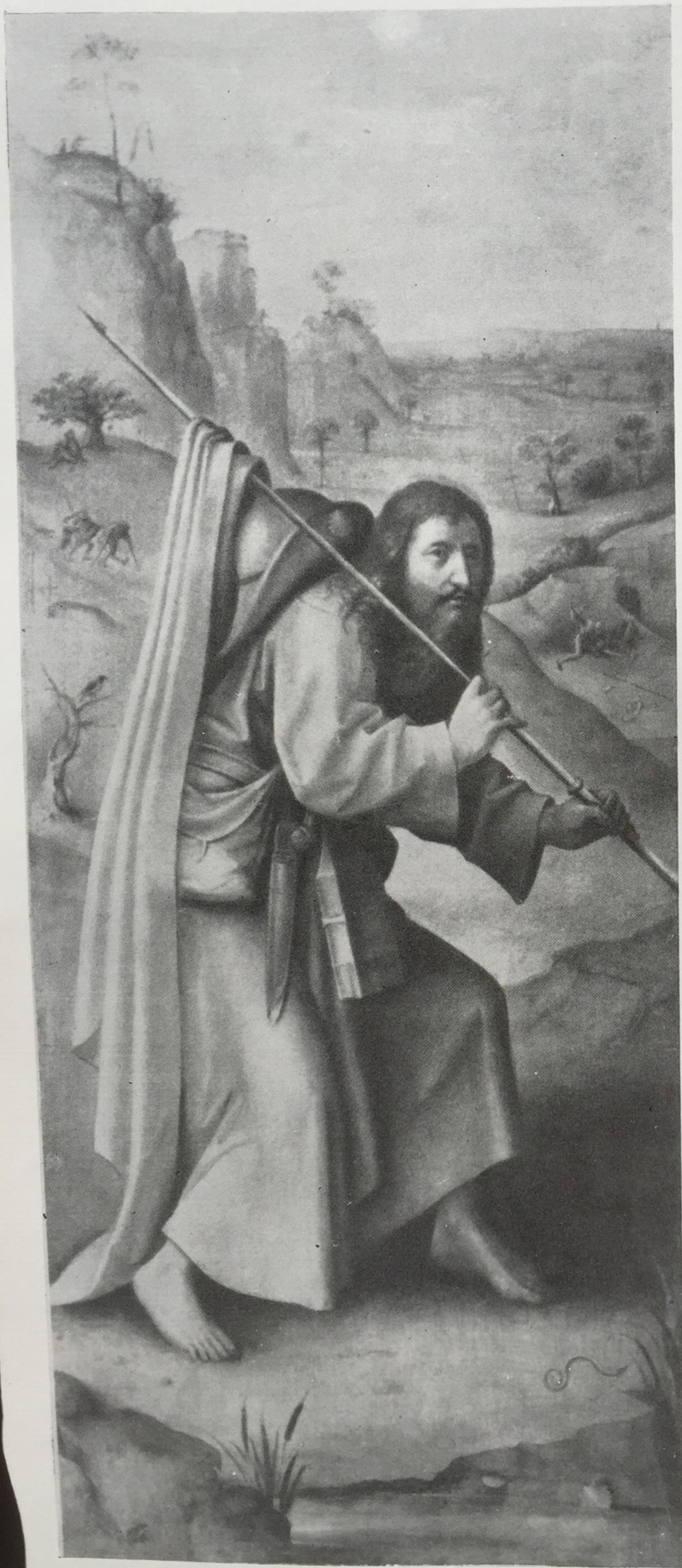
81. Аллегория обжорства и похоти. Йель. Университетская художественная галерея





82. Семь смертных грехов. Мадрид. Прадо. Фрагмент. Гордыня





83. Страшный суд. Наружная сторона  
(«Св. Иаков де Компостелла»). Вена.  
Академия художеств

84. Испытание св. Антония. Мадрид. Прадо









85. Искушение  
св. Антония.  
Фрагмент



Формальный анализ произведений Босха сталкивает нас с новыми проблемами их художественного языка. В них обнаруживается весьма специфическая система пространственного построения, не существовавшая ранее в европейской живописи.

В его «Операции глупости», которой художник придал форму круга, линия горизонта и пространственно-цветовые планы странным образом изгибаются от краев к центру, как бы притягиваемые серединой окружности, так что пейзаж вдаль уподобляется огромной вогнутой чаше, а невысокая стена в нижней части картины (за фигурами людей) изгибается в противоположном направлении, тоже тяготея к центру круга. Создается впечатление, что сама плоскость картины здесь вспухает наподобие сферической поверхности. Такого рода иллюзия усиливается высветлением цветовой гаммы от краев к центру картины, и как бы для ее завершения Босх в точном геометрическом центре помещает самый яркий блик, лежащий на металлическом сосуде, но кажущийся отраженным наиболее выпуклой точкой поверхности самой картины. Этому же служит и постепенное нарастание от периферии к центру объемности форм, так что в центре композиции оказываются наиболее округлые из них: толстое брюхо больного и круглый металлический сосуд в руках лекарского подручного. Пейзаж картины плавно разворачивается от ее переднего плана в глубину без обычного для живописи XV века четкого разделения пространства на передний и задний планы. Он трактован в духе нового времени, и его реалистическому совершенству противоречит кажущаяся архаической некоторая неуклюжесть и застылость фигур, отсутствие формальной связи между ними и фоном картины.

Такая двойственность образного строя «Операции глупости» ставила в тупик многих искусствоведов, заставляя видеть в ней результат еще не сформировавшегося мастерства молодого Босха или позднейшую копию<sup>1</sup>. Однако если рассмотреть эту работу на фоне общих процессов, происходивших в искусстве

XV века, то подобный прием ее композиционного построения приобретает важный художественный смысл.

Средневековье понимало искусство как символическое выражение божественных и сверхчувственных сущностей мира. С эпохой Возрождения в искусстве стали видеть как в зеркале отражение материально чувственных качеств природы и человека. «Зеркало, и в первую очередь зеркало, есть наш учитель», — писал Леонардо да Винчи. В XV веке эти два понимания, эти две художественные системы как бы накладываются одно на другое. Теперь художник относится к искусству как к воплощению своего оптического видения мира, но его сознание несет в себе еще черты предшествовавшей эпохи и воздвигает между человеческим глазом и созерцаемой действительностью промежуточное звено — сложную систему символических представлений. Особое место в этой системе начинает занимать зеркало, не только в качестве образца оптического отражения действительности, но и в качестве символа весьма сложного порядка.

В средневековом христианском искусстве круглое зеркало наряду с другими своими значениями было символом истины (Ока Бога) и Марии<sup>2</sup>. С ходом времени этот символ приобретает иное содержание: в сферической форме зеркала начинают видеть прямую аналогию с формой земного мира, а в качествах его отражения — параллель с сущностью нового искусства, ибо мир земной есть тоже лишь отражение мира божественного, а зеркало, как и искусство, отражает материальные формы реальности. Поэтому зеркало в XV веке становится символом не только земной жизни, но и ее отражения в искусстве<sup>3</sup>.

Все свои «картины земной жизни» Босх вписывает в форму круга, то есть придает им форму круглого зеркала. Таковы его «Операция глупости», «Семь смертных грехов», «Блудный сын»; круглый формат имел, очевидно, и первоначальный вариант его «Фокусника»<sup>4</sup>. «В моем зеркале дураков дурак узрит, кто он таков»<sup>5</sup>, — охарактеризовал цель своей



поэмы Себастьян Брант, и Босх в духе своей эпохи возводит эти сцены в такое же «зерцало земного мира», отражающее в своей магической поверхности фундаментальные основы человеческого бытия. Должно ли было, с точки зрения человека XV столетия, это художественное отражение быть точным, «зеркальным», в нашем понимании этого слова, повторением видимой природы? Нет, ибо и зеркало не давало тогда такого повторения.

Дело в том, что до открытия в XVII веке способа амальгамирования плоских стеклянных поверхностей в европейском обиходе находились почти исключительно круглые выпуклые зеркала, вносящие в систему отражения ряд оптических искажений. Способ отражения реальности в сферической поверхности зеркала приобретает, очевидно, значение символа оптического отражения вообще и искусством конца XV века принимается в качестве системы построения пространства мира, воссоздаваемого теперь по оптическим законам. «Операция глупости» — первая картина, в которой этот принцип был применен, так сказать, буквально.

Подобная система оптического построения, уподобляющая изображение зеркалу, возводит его в символ земного мира, который, по представлениям того времени, был лишь «кривым зеркалом» мира божественного, его оптической иллюзией, подобной отражению в неровной поверхности стекла. Но помимо такого теологического отождествления обращение к этому символу имело и другое, художественное значение: в отражении реальности в выпуклой зеркальной поверхности Босх видел, очевидно, некий соответствующий складывающемуся в это время новому отношению к природе эталон оптической организации пространства, к которому искусство XV века было подведено всем ходом своего развития.

Мастера начальной поры Ренессанса исходят еще из средневекового представления, по которому мир земной есть лишь слабое отражение мира небесного. Их бытие протекает как бы в разных пространственных планах, и картины первой половины XV века, еще исключительно религиозные по сюжетам, сохраняют двухпланность построения — на передних планах совершается священное действие, на задних — разворачивается земная жизнь. Между ними нет промежуточных звеньев — сцены первого плана мы рассматриваем снизу вверх, как бы преклонив колени перед святостью происходящего, а мир человеческой повседневности — с высоты птичьего полета. Но между этими мирами — большим и малым — существует гармоническое единство, родствен-

ная общность, как между отцом и сыном, и, пребывая в разных пространственных планах, они объединяются во времени условным золотистым светом, под которым одинаково сияют как облачения святых, так и одежды простых людей<sup>6</sup>.

Это радостное ощущение гармонического единства двух миров с ходом времени теряет силу и окончательно исчезает из картин Босха. Теперь между ними встает иная преграда: по одну сторону от нее лежит земная жизнь с ее грехами, заботами и интересами, по другую — потусторонняя, таинственная и непостижимая, уже не обладающая, как для людей средневековья, значением высшего эталона реальности, а являющаяся, скорее, ее обратной стороной — темным (в картинах ада) или светлым (в садах Эдема) негативом человеческой повседневности. В своих алтарях Босх часто объединяет эти два мира, но если у великих основоположников северного Возрождения формы земной жизни несут в себе отблеск мира божественного, то у художника, находящегося в конце пути, точкой отсчета становится земная жизнь, а мир иной есть либо проекция в потустороннее ее материальной красоты, либо утрированное продолжение ее морального и физического несовершенства. Универсальность работ ван Эйка строится на небесной или космической основе, Босха — на человеческой или земной.

Такая содержательная переакцентировка была общей тенденцией развития всей европейской, и в частности нидерландской живописи XV века, и творчество Босха можно рассматривать как ее завершение. Мир небесный окончательно вытесняется из его «картин земной жизни» чисто человеческими отношениями, разворачивающимися исключительно в пространстве мира земного, и это делает не только ненужной, но и бессмысленной сложившуюся в XV веке систему пространственного разделения на два плана живописного произведения. Однако новая система пространственной организации тогда еще не была создана, ее еще предстояло открыть. Отражение реальности в круглой поверхности выпуклого зеркала давало такую модель, пока еще лишь промежуточную между двухпланностью и оптической непрерывностью пространства картины.

Во-первых, линейные искривления по направлению к центру круга переднего и заднего планов в «Операции глупости» как бы спрессовывают ее средний план. Ранее вообще отсутствовавший в картине, он теперь появляется, но пока еще в зачаточной форме, как некая скорее подразумеваемая, чем видимая реально.



пространственная зона между передним и задним планами.

Во-вторых, фигуры людей—участников главной сцены—фокусируются по этим законам на оптической поверхности; они более связаны с живописной поверхностью картины, кажущейся выпуклой, чем с глубиной пейзажного фона (так, земля на переднем плане несколько «вздрыблена» по отношению к фигурам), и тем самым вырываются из реального окружения.

В сочетании с чрезвычайно емким значением символа круглого зеркала такая система организации пространства приобретает большой содержательный смысл. В «Операции глупости» пейзаж впервые в истории европейской живописи приобретает непрерывность пространственной протяженности, но в своей сферической универсальности он является скорее символом мира земного, чем реальным человеческим окружением, он не стал еще действительнымместилищем жизни человека, сферой применения его практических интересов, уголком его интимного бытия<sup>7</sup>.

По аналогичному принципу строит Босх и другие свои «картины земной жизни». В такой же круг вписана и композиция его «Семи смертных грехов». В центре его изображен зрачок — Око Бога, а на периферии разматывается непрерывная лента грехов человеческих. «Берегись, Бог видит», — гласит надпись под зрачком, и магическое зеркало искусства Босха отражает это истинное видение скрытой от глаз людских греховной изнанки жизни, составляющей ее сущность. Каждая из сцен, взятая в отдельности, не является здесь универсальным символом жизни и не исчерпывает ее сущности; она есть лишь фрагмент мира земного или, говоря точнее, *часть сегмента его сферического пространства*. Исходя из этого представления, организует Босх пространство этих жанровых сцен. Линии горизонта и пейзажных планов искривляются в них, следуя за круговым изгибом нижнего и верхнего обрамлений, а фигуры приближаются к переднему плану и фокусируются на нем, отрываясь от пейзажного фона. Даже в построении интерьеров, где пространство замкнуто тремя стенами, Босх вводит систему подобного рода зеркальных искривлений. Это особенно заметно в сцене с изображением греха гордости. На стене слева обе части раскрепованного подоконника направлены под углом друг к другу, линия соединения пола и стены мягко изгибается влево, и это создает ощущение выпуклости поверхности стены. Среди горизонталей, уводящих глаз зрителя в глубину, мы не найдем ни

одной прямой — все линии круглятся, изгибаются, и нет трех линий, которые бы не сошлись в одной точке. Как будто и это изображение мы видим отраженным в выпуклой поверхности сферического зеркала.

Система пространственного построения, заложенная в этих ранних работах, развивается на протяжении всего творчества Босха и складывается в определенную живописную модель мирового пространства. От универсальных символов мира искусство Босха вместе со всем европейским искусством той поры тяготеет к отображению отдельных аспектов человеческого бытия. Круглый формат выпуклого зеркала постепенно теряет свое значение символа или метафоры того, что изображает художник в картине. Теперь изображаемое действие или событие человеческой жизни протекает не в целом пространстве мировой сферы, а в части ее, в сегменте, вырванном из целого рамками картины. Но представление о сферическом целом продолжает присутствовать в каждом таком фрагменте. Сферичность построения пространства сохраняется во многих поздних работах Босха и наиболее четко выступает там, где, очевидно, первоначальный замысел художника не искажен позднейшими записями<sup>8</sup>. Как вогнутая чаша, раскинувшись величественный пейзаж за возом сена; гигантской впадиной выглядит поверхность земли в центральной части Венского алтаря, где свершается Страшный суд; во многих работах эффект сферичности пространства создается плавными линиями холмов, поставленных Босхом наподобие кулис справа и слева на задних планах (например, в левой створке лиссабонского «Искушения св. Антония»). В его работах нет горизонтальных линий, уводящих глаз зрителя в глубину живописного пространства; вогнутость горизонта, искривления пейзажных планов направляют наш взор по кругу, слева направо, из глубины к переднему плану и опять в глубину, и в том же строгом порядке разворачиваются действия и события картин Босха, изображающих земную жизнь. Справа из глубины появляются то блестящая кавалькада великих мира сего (в «Возе сена»), то толпа стражников и палачей (в венском «Несении креста»), то сонмы монстров, людей и животных (в центральной части «Садов земных наслаждений»); они проходят перед нами по круглящейся поверхности земли и уходят в глубину за пределы правого края картины, чтобы соединиться где-то в сферической беспредельности мирового пространства<sup>9</sup>.

И в монофигурных композициях Босх всегда изображает фигуру в движении,



он придает ей позу поворота слева направо, как будто, выйдя из глубины и на какой-то момент представ перед нами, человек спешит продолжить свой путь все по тому же кругу земли. Не статичный человек в его законченном пластическом совершенстве, как у итальянских мастеров, а жизнь человеческая в ее непрерывности, незаконченности и вечном становлении есть главный предмет художественных интересов Босха. От рождения через земные грехи к смерти и новому рождению движется она по вечному непрерывному кругу, «кружится, кружится и возвращается на круги своя», чтобы вновь повториться в ином историческом или космическом цикле. И если искусство Италии развивает в это время линейную перспективу, делающую отдельного человека центром вселенной и точкой отсчета пространства картины, то на севере Европы иное художественное мироотношение породило и иную систему пространственного построения, основанную на сферической перспективе, которая втягивает отдельного человека в общий круговорот жизни и делает его частицей мирового целого. Такое мироотношение возникло в Нидерландах задолго до Босха, но именно Босх нашел для его воплощения адекватный образный и пластический язык. В дальнейшем созданная им система пространственного построения имела развитие и продолжение в искусстве Северной Европы; элементом сферической перспективы, прообразом которой было отражение в выпуклой поверхности круглого зеркала, — вогнутость горизонтов, искривления пейзажных планов, круговое развертывание действия — можно найти у таких мастеров XV—XVI веков как Фуке, Дюрер, Кранах и Питер Брейгель.

Пространственная система Босха совершенствуется на протяжении его творчества. Все четче определяется средний план его работ, и вместе с ним возрастает ощущение длящейся непрерывности пространства, его постепенного и последовательного развертывания от переднего плана к фону, все более тесная связь устанавливается между фигурами переднего плана и пейзажем. Анализ этой эволюции потребовал бы слишком подробных и специальных рассуждений. Остановимся только на ее заключительном этапе — на пространственной организации «Блудного сына», единственной жанровой сцены, дошедшей до нас от позднего творчества Босха.

Пейзаж этой работы по праву считается вершиной в развитии реалистического видения Босха, предвосхитившего завоевания живописи XVII века. Медленно и спокойно развертывается его простран-

ство от нижнего края к фону, однако нашему взгляду не так-то легко проникнуть в его глубину — нам приходится огибать фигуру путника, «заглядывать» за угол строения и в калитку, преодолевать несколько пространственных зон — ленту дороги, отрезок голой земли за ней, забор, невысокую насыпь слева, несколько планов дюн и холмов. Как будто бы художник умышленно ставит горизонтальные барьеры на этом прямолинейном пути, заставляя наш взгляд скользить по кругу слева направо вслед за движением путника: от здания харчевни — начала его пути — через линию дороги и поворот фигуры к воротам — цели его движения, а далее — к дюнам и рощам заднего плана.

Как во всех своих «картинах земной жизни», Босх вписывает композицию этой сцены в круг; как и в других работах, ее формат ассоциируется с круглым зеркалом и возводит изображение в символ мира земного. Сохраняется здесь и эффект округлости, или сферичности, пространства. Но для достижения этого эффекта Босху уже не приходится прибегать к искажениям зеркального отражения — горизонт вытянулся прямой линией, а изгибы дороги и пространственных планов подчиняются не символическим значениям, а вполне реальному рельефу изображаемой местности. Символ зеркала здесь утрачивает материальную конкретность своего воплощения, ту осязаемую реальность, которая заставляла Босха в ранних работах с почти натуралистической точностью воспроизводить все особенности зеркального отражения. Оно еще присутствует здесь в качестве дополнительной ассоциации, но уже исчезает из самой ткани художественного произведения.

\* \* \*

Первые десятилетия XVI века были переломным этапом в развитии европейского художественного сознания. Сложная символика средневекового мировосприятия вытесняется рациональными категориями научного мышления и отступает на задний план. С заоблачных высот абсолюта искусство спускается на землю и начинает поиски истины, добра и красоты в конкретных условиях человеческого существования. Все более тесная связь с жизнью и практическими интересами человека определяет дальнейший ход развития европейского искусства и характер вырабатываемых в нем эстетических ценностей. С этим процессом непосредственно связана как эволюция творчества Босха, так и его посмертная судьба — жизнь его произведений в сознании последующих поколений людей.



Вскоре после смерти Босха его имя завоевывает широкую известность в Европе. Его многочисленные последователи, подражатели, копиисты, имитаторы и просто фальсификаторы наводняют художественный рынок подделками «под Босха». Большую роль в распространении его влияния играет образованная в 1549 году в Антверпене мастерская Иеронима Кука, где молодой Питер Брейгель вместе с другими делает по заказам любителей гравюры «в стиле Босха», которые печатаются большими тиражами.

Однако в XVI веке сложность и многопланность его работ, их философская символика становятся малодоступными для восприятия массового потребителя искусства. Чтобы сделать их понятными, издатели сопровождают гравюры с его работ пространственными пояснительными надписями, трактующими их смысл только как назидательную сатиру<sup>1</sup>. Его алтари исчезают из церквей. Они становятся объектом собирательства высокообразованных коллекционеров, находящихся интеллектуальное удовольствие в расшифровке содержания этих ставших уже загадочными картин.

Слава Босха закатывается в XVII веке. Только в католической Испании и буржуазной Голландии его картины продолжают вызывать интерес — испанское духовенство рассматривает его как моралиста и мистика, голландские художники ценят в нем первого бытописателя и сатирика.

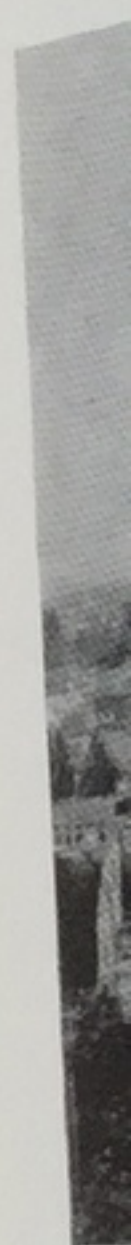
Еще менее способными оценить творчество Босха оказались последующие поколения людей — и галантного XVIII сто-

летия и практического XIX века. Его работы пылятся в музейных подвалах, покрытые слоями позднейших записей и часто снабженные чужими именами. Историки искусств лишь вскользь упоминают об этом странном чуде, безапелляционно относя его к разряду «примитивов» европейской живописи<sup>2</sup>.

И только в XX столетии Босха как бы открывают заново. Очевидно, тревоги и беспокойства, побуждающие к постоянным поискам, чувство уходящего прошлого, ответственности перед будущим и стремление разобраться в кардинальных проблемах настоящего сделали искусство Босха созвучным нашему времени. В фантастических образах его работ наши современники снова увидели то, что ускользало от глаз людей в течение последних трех столетий: реальное отражение в них важнейших процессов, происходивших в общественном сознании его времени. Из странного мечтателя, обуянного страхом перед адом, он превращается в глубокого мыслителя, размышляющего с кистью в руках об извечных проблемах добра и зла, жизни и смерти, веры и социальной справедливости. Без этих раздумий, воплощенных в художественные образы, эпоха Босха выглядела бы для нас значительно беднее. И, с другой стороны, чем больше мы узнаем об этой эпохе, тем органичнее вписываются работы Босха в ее духовный климат, в ее социальную атмосферу, в ее мировоззрение, и автор их начинает занимать все более почетное место среди великих гениев европейского Возрождения.



1 В  
псевдо  
нял, с  
2 Д  
Акену  
дней  
се, из  
рами.



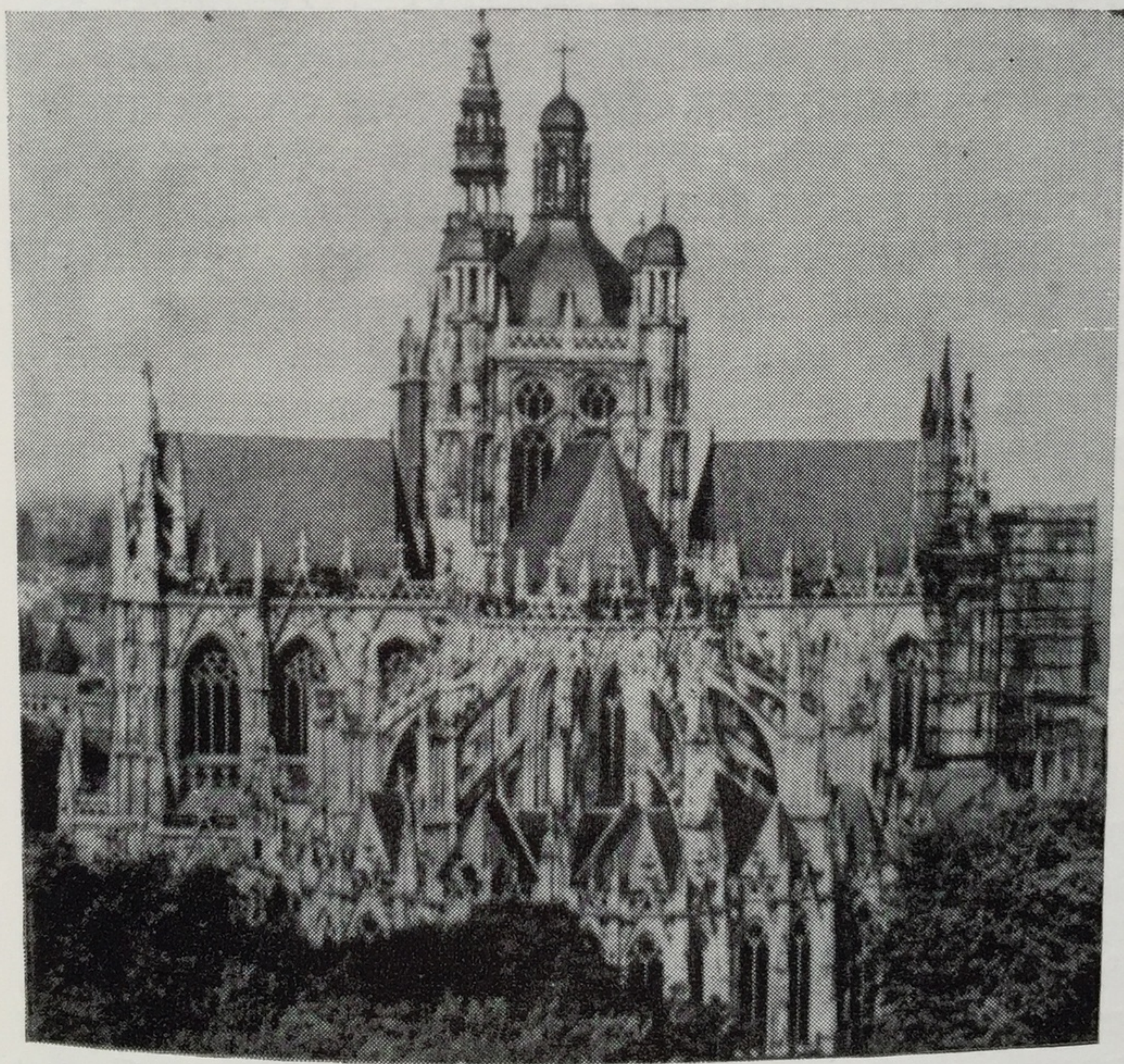
1.

3.



<sup>1</sup> Ван Акен — настоящее имя Босха. Босх — псевдоним Иеронима ван Акена, который он принял, сократив название своего родного города.

<sup>2</sup> Деду Иеронима Босха — художнику Яну ван Акену — приписывается сохранившаяся до наших дней роспись в церкви св. Иоанна в Хертогенбосе, изображающая распятие Христа с донаторами.



1. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе

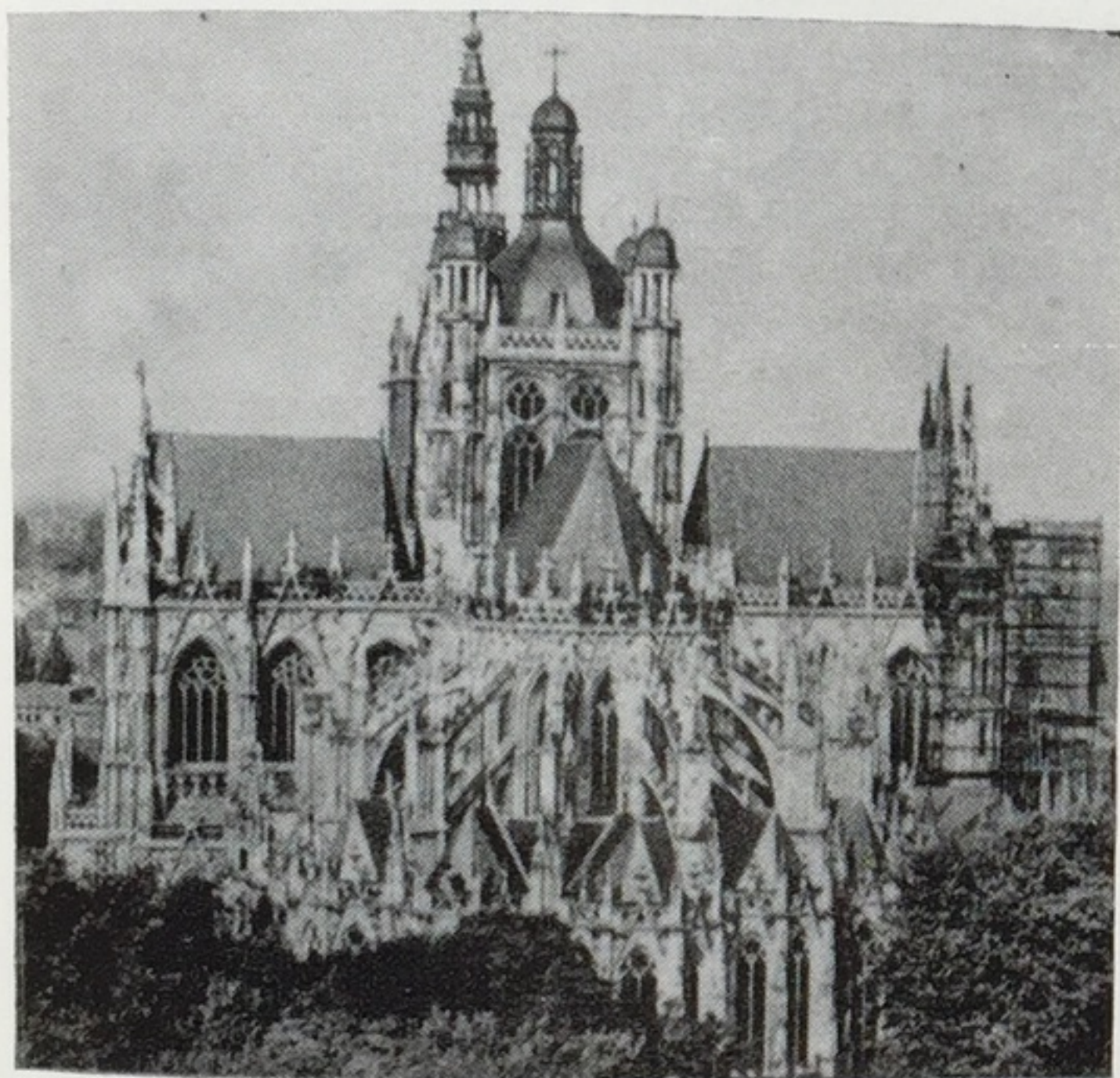
2. Я  
Ро

3. Скульптуры строителей и химер из собора св. Иоанна в Хер



<sup>1</sup> Ван Акен — настоящее имя Босха. Босх — псевдоним Иеронима ван Акена, который он принял, сократив название своего родного города.

<sup>2</sup> Деду Иеронима Босха — художнику Яну ван Акену — приписывается сохранившаяся до наших дней роспись в церкви св. Иоанна в Хертогенбосе, изображающая распятие Христа с донаторами.

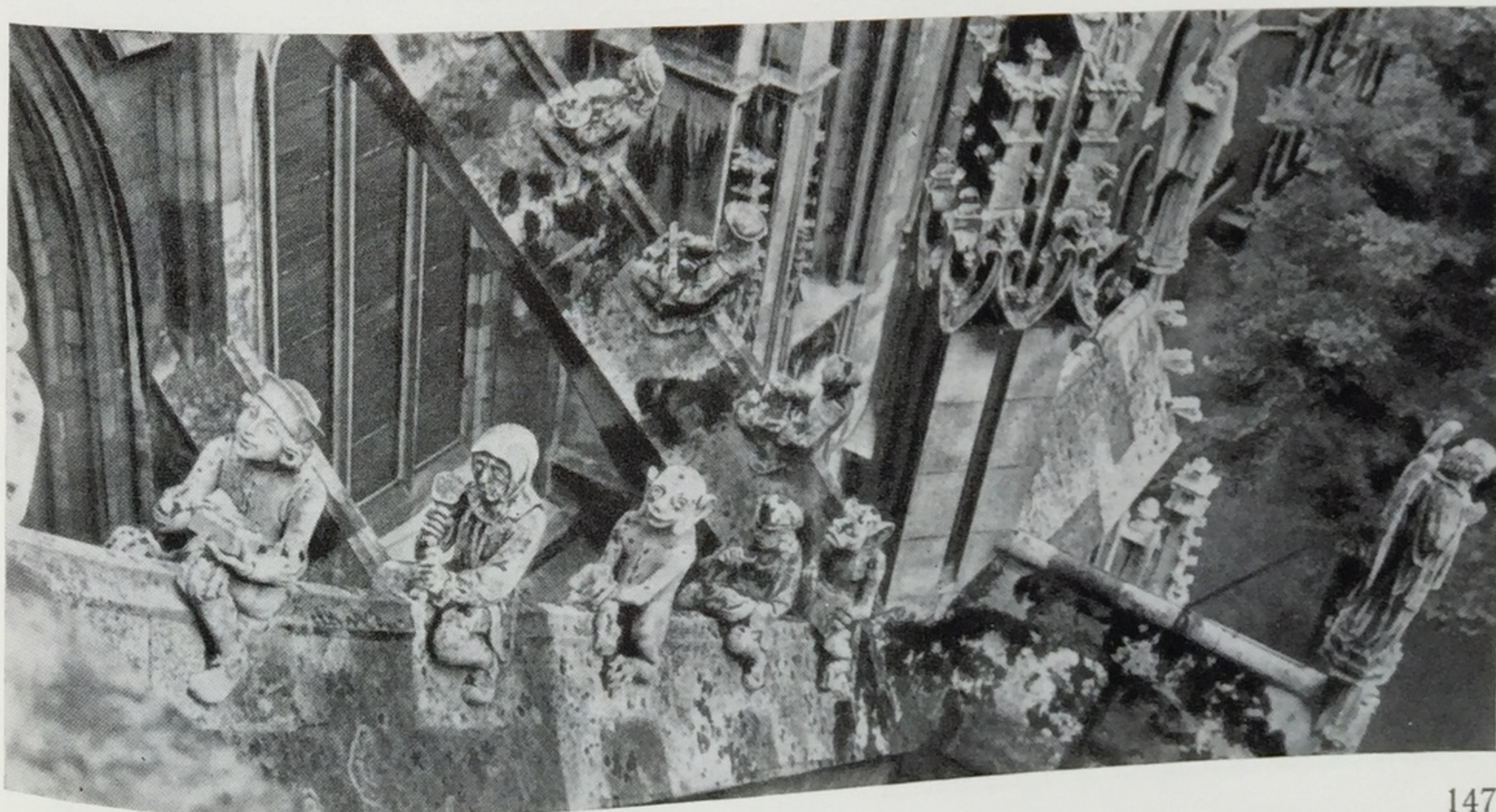


1. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе



2. Ян ван Акен (?). Христос с донаторами. Роспись из собора св. Иоанна в Хертогенбосе

3. Скульптуры строителей и химер из собора св. Иоанна в Хертогенбосе





сх —  
при-  
да.  
ван  
аших  
енбо-  
нато-



2. Ян ван Акен (?). Христос с донаторами.  
Роспись из собора св. Иоанна в Хертогенбосе

а св. Иоанна в Хертогенбосе

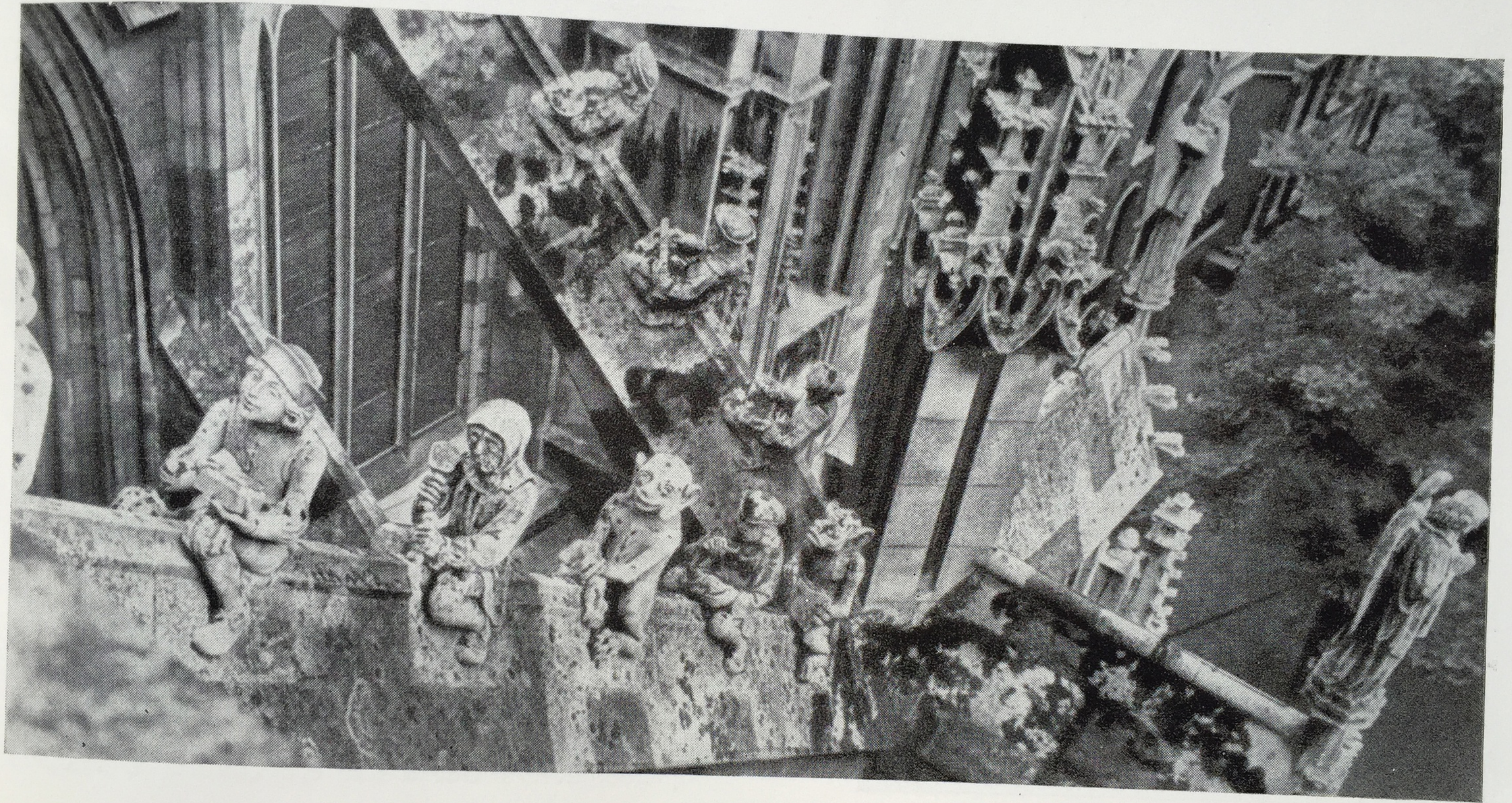




1. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе

2. Ян ван Акен (?). Христос с донаторами.  
Роспись из собора св. Иоанна в Хертогенбосе

3. Скульптуры строителей и химер из собора св. Иоанна в Хертогенбосе





<sup>3</sup> Так, на знаменитой нью-йоркской выставке сюрреалистов специальный раздел был посвящен творчеству Босха (см. «Surrealism, Dada and Fantastic Art», New York, 1937).

## 1. МЕЖДУ ДВУХ ЭПОХ

<sup>1</sup> О материальной обеспеченности Босха свидетельствуют высокие суммы платимых им налогов, указанные в сохранившихся архивных документах (41a, p. 413).

## 2. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ

<sup>1</sup> В зарубежной литературе существует и такая точка зрения. Так, в 1965 году в Париже защищалась диссертация на соискание степени доктора медицинских наук на тему «Психопатология фантастики в работах И. Босха» (17);

4. Иероним Босх. Вознесение блаженных в рай. Венеция. Дворец дождей



Р. Делевей видит в его образах результат галлюцинаций, вызванных применением наркотиков (21, p. 76).

<sup>2</sup> Многие изобразительные мотивы работ Босха загадочны. Их можно было бы рассматривать как случайные совпадения, как продукт незаурядной фантазии художника. Однако анализ источников средневековых знаний о мире дает им более рациональное толкование.

Чистым порождением причудливой фантазии Босха может показаться огромная дыра, или гигантский тоннель, прорезающий плотный фон в его «Вознесении блаженных в рай» из Дворца дождей в Венеции. Снизу вверх, из тьмы клубящихся туч ангелы возносят к тоннелю, проложенному в толще стены, души блаженных, а из противоположной стороны этого отверстия выливается ярким потоком ослепительный свет. Очевидно, Босх дал здесь живописную интерпретацию средневековому представлению об устройстве вселенной. До открытия Коперника вселенная казалась состоящей из нескольких самостоятельных сфер, вращающихся одна внутри другой. За последней из них находился Эмпирей, или небесный рай. Данте в третьей части своей «Божественной комедии» сам, сопровождаемый Беатриче, совершил восхождение к раю небесному, проникнув сквозь все девять небесных сфер. Для его еще средневекового сознания границы между этими сферами казались некоей мистической абстракцией и не служили препятствиями для возносящегося духа. Босх представляет их как вполне материальные преграды — стены колоссальной толщины, и, чтобы проникнуть из одной сферы в другую, даже душам умерших требуется такое же вполне материальное отверстие. Для создания картины «Вознесение блаженных в рай» Босх использует спиритуальную космогоническую концепцию средневековья, но трактует ее в духе рационалистических представлений своего времени.

<sup>3</sup> Так, А. Пиглер (36), Ч. Катлер (19) и Л. Бранд Филип (11, 12, 13) доказывают связь его образов с астрологическими представлениями средневековья; Ж. Комбе (18) расшифровывает содержание его работ в свете алхимических учений об элементах природы. К этому можно добавить, что значение некоторых его образов, которые современные исследователи (например, Ч. Тольней) трактуют в фрейдистском духе, как материализацию подсознательных инстинктов, для Босха имело, очевидно, рациональное обоснование, почерпнутое им из медицинских трактатов, устной традиции народной медицины, сонников и т. п. Например, символ рыбы, часто встречающийся у Босха, трактуется фрейдизмом как материализованный образ подсознательных плотских желаний, и примерно такое же значение он получал у средневековых толкователей сновидений.

<sup>4</sup> В этой связи следует указать на работы В. Френгера (23, 23а, 24), который приводит веские аргументы в пользу наличия в алтарях Босха изобразительных и символических элементов, взятых из учений средневековых неоплатоников, неопифагорейцев и адамитов (см. примечание 5 к разделу 7).

<sup>5</sup> Лотта Бранд Филип (12) трактует фигуру полуобнаженного человека, стоящего в дверях хижины в центральной части «Поклонения волхвов» из Прадо, как изображение антихриста, которого Босх наделяет атрибутами еврейского мессии, взятыми из так называемого «Вавилонского Талмуда» и еврейских мистических учений. В духе этих учений она трактует и многие другие детали этого алтаря.

<sup>6</sup> М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., 1965, стр. 17.

<sup>7</sup> «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, М., 1962, стр. 282.

<sup>8</sup> Нет нужды искать истоки энциклопедической образованности Босха вне его самого, а, как это





дающихся  
из них наход  
Данте в трет  
дии» сам, со  
хождение к  
девять небес  
го сознания  
лись некоей  
ли препятств  
представляет  
грады — стен  
проникнуть  
шам умерши  
альное отвер  
сение блажен  
туальную ко  
ковья, но тра  
представлени

<sup>3</sup> Так, А  
Л. Бранд Фи  
образов с  
средневековы  
содержание  
ний об элеме  
вить, что знач  
современные  
ней) трактуе  
лизацию под  
имело, очеви  
черпнутое им  
традиции нар  
Например, си  
Босха, тракт  
ванный образ  
и примерно т  
невековых то

<sup>4</sup> В этой с  
В. Френгера  
кие аргумент  
изобразитель  
тых из учени  
пифагорейцев  
к разделу 7).

<sup>5</sup> Лотта Б  
полуобнажен  
хижины в це  
вов» из Прад  
торого Босх  
сии, взятыми  
Талмуда» и е  
этих учений  
этого алтаря.

<sup>6</sup> М. Бах  
1965, стр. 17.

<sup>7</sup> «Истори  
тической мыс

<sup>8</sup> Нет нуж  
образованнос



делает В. Френгер, в личности некоего патрона художника, магистра тайной еретической секты (23а, р. 151). Именно в эпоху Босха складывается новый тип человеческой личности, тип людей, которые, по словам Энгельса, «были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными».

### 3. «КАРТИНЫ ЗЕМНОЙ ЖИЗНИ» (РАННИЕ РАБОТЫ)

<sup>1</sup> Ни одна из дошедших до нас работ Босха не датирована. Попытку их датировки на основе стилистического анализа первым предпринял Чарлз Тольней (41), который, однако, устанавливает только временную последовательность работ, избегая давать им точные датировки. Тольней делит творчество Босха на три основных периода: ранний (1475—1480), средний (1480—1510) и поздний (1510—1516). Эта периодизация принята сейчас большинством исследователей творчества Босха; ей следует и автор этой работы.

<sup>2</sup> Правда, сохранились описания не дошедших до нас жанровых картин ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена, изображающих обнаженных купающихся женщин. Однако их характер принципиально иной, чем ранних работ Босха. Они писались, очевидно, по заказам княжеского двора и отвечали желанию заказчика украсить свои апартаменты «эротическими сюжетами» (об этом см. 25, v. II, S. 45; 5, S. 10, а также: Карель ван Мандер, Книга о художниках, М.—Л., 1940, стр. 43; Е. Рапoфскы, The early Niederlandische painting, 1953, v. I, p. 5).

<sup>3</sup> Богатейший материал по народной культуре позднего средневековья и Ренессанса содержится

в книге М. Бахтина о творчестве Рабле (М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и традиции народной культуры средневековья и Возрождения, М., 1965).

<sup>4</sup> Себастьян Брант, Корабль дураков, М., 1965, стр. 23.

<sup>5</sup> Эразм Роттердамский, Похвала Глупости, М., 1960, стр. 34.

<sup>6</sup> О символике Босха и иных планах содержания его произведений см. последние разделы этой работы.

<sup>7</sup> Эта евангельская легенда рассказывает о том, как на брачном пиру в Кане Галилейской, на котором присутствовали Христос и Мария, не хватило вина и Христос сотворил чудо пресуществления воды в вино (Иоанн, 2; 1—7).

<sup>8</sup> Ч. Тольней считает ее левой наружной створкой не дошедшего до нас триптиха Босха с изображением «четырех последних вещей». Его внутренние боковые створки изображали рай и ад, а центральная часть — Страшный суд (41а, р. 347).

### 4. ДОРОГА В АД

<sup>1</sup> Публичные казни и пытки преступников и еретиков впервые начинают производиться на площадях нидерландских городов примерно около 1468 года.

<sup>2</sup> По другим предсказаниям, конца света следовало ожидать в 1524 году.

<sup>3</sup> В 1482 году издание этой книги вышло в Антверпене, в 1494 году — в Дельфте. О ее популярности говорит также большое количество подражаний, появившихся в разных концах Европы

### 5. Видение Тундгала. Поздняя копия с несохранившейся работы Босха









на протяжении XIV—XV веков. Сохранилась копия картины Босха на этот сюжет.

<sup>4</sup> Очевидно, в центре этого несохранившегося триптиха было изображение Страшного суда (41a, р. 345).

<sup>5</sup> В эпоху Босха «Божественная Комедия» Данте была почти неизвестна на севере Европы. Свои представления об устройстве ада Босх черпал из «Видения Тундгала» и трактатов других средневековых мистиков.

<sup>6</sup> Существует также мнение, что здесь изображен блудный сын — персонаж известной библейской легенды.

<sup>7</sup> Менее убедительными представляются попытки связать сюжет этого триптиха с библейскими текстами. Так, А. Пиглер (36) считает центральную его часть иллюстрацией слов библейского пророка Амоса: «Вот я придавлю вас, как давит колесница, нагруженная сеном» (Ам. 2; 13). Но далее у пророка находим: «И у проворного не станет силы убежать, и крепкий не удержит крепости своей, и храбрый не спасет своей жизни, ни стреляющий из лука не устоит, ни скороход не убежит, ни сидящий на коне не спасет своей жизни» (Ам. 2; 14—15). Этих персонажей и ситуаций мы не находим у Босха. В его произведениях людей не давят; они сами давят друг друга, а в небе вместо грозного Иеговы — сострадающий Христос. Босх был достаточно серьезным человеком, чтобы не вырывать цитат из литературного контекста.

<sup>8</sup> Пасквале Виллари, Джироламо Савонарола, т. II, Спб., 1913, стр. 201.

<sup>9</sup> Сохранился документ, из которого явствует, что в 1504 году Филипп Красивый заказал Босху алтарь с изображением Страшного суда. Обычно Венский алтарь идентифицируют с этим заказом,

6. Иероним Босх. Испытание св. Антония. Нью-Йорк. Собрание Крейслера



7. Мартин Шонгауэр. Испытание св. Антония. Гравюра

рассматривая его то как оригинал Босха (Фридендер, Балдисс), то как современную ему копию (Тольней, Комбе, Юманс).

<sup>10</sup> Эразм Роттердамский, Похвала Глупости, М., 1960, стр. 64.

## 5. ИСПЫТАНИЕ ЗЛОМ

<sup>1</sup> Помимо алтаря с «Испытанием св. Антония» из Национального музея старого искусства в Лисабоне этот сюжет запечатлен также на досках, хранящихся сейчас в музее Прадо в Мадриде и в собрании У.-П. Крейслера в Нью-Йорке, а также на левой створке «Алтаря отшельников» из Дворца дождей в Венеции. Известны и копии с не дошедших до нас работ Босха на этот сюжет.

<sup>2</sup> Некоторые исследователи считают последнего автопортретом Босха (см.: D. В а х, *Ontcijfering van Jeron Bosch*, Den Haag, 1949, р. 20).

<sup>3</sup> Тремя годами позже (1487) вышел отдельным изданием получивший зловещую знаменитость «Malleus Maleficarum» («Молот Ведьм»), авторы которого Якоб Шпренгер и Генрих Крамер (Институторис) — доктора богословия, назначенные папой следователями в немецких землях по «делам о еретическом нечестии», — подробнейшим образом развивали эти положения. Книга эта, «где от каждого листа, от каждого корявого силлогизма пахнет кровью и жареным человеческим мясом» (по словам Н. Сперанского), за 30 лет выдержала 13 изданий и стала руководством для инквизиции в процессах над ведьмами и еретиками.

<sup>4</sup> Н. Сперанский, Ведьмы и ведовство. Очерк по истории церкви и школы в Западной Европе, М., 1906, стр. 5—6.

<sup>5</sup> Поэтому не случайно искусство конца XV века часто обращается к старой легенде о св. Антонии. Так, в известной гравюре современника Босха — немецкого художника Мартина Шонгауэра — святой окружен не соблазнительными прелестями обнаженных красоток, а чудовищными исчадиями ада. В творчестве Босха эта интерпретация находит свое высшее выражение.

<sup>6</sup> Следует отметить, что Сиксуэнса имел в виду не психологизм образов Босха, а воплощение им





7. Мартин Шонгауэр. Искушение  
св. Антония. Гравюра

рассматривая его то как оригинал Босха (Фридлендер, Балдисс), то как современную ему копию (Тольней, Комбе, Юманс).

<sup>10</sup> Эразм Роттердамский, Похвала Глупости, М., 1960, стр. 64.



алтарь с изображением Страшного суда. Обычно Венский алтарь идентифицируют с этим заказом,

6. Иероним Босх. Искушение  
св. Антония. Нью-Йорк.  
Собрание Крейслер





своих внутренних переживаний в изобразительной структуре таких больших алтарей, как «Сады земных наслаждений» и «Воз сена».

<sup>7</sup> В этой связи уместно привести выдержку из одной неопубликованной работы П. Флоренского: «Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак, лжереальность этих астральных останков [имеется в виду одна из разновидностей символизирующей зло нечистой силы]; в частности, в каббале они называются «клипот» — шелуха, а в теософии «скорлупами». Достоин внимания и то, что такая безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему как немецкие предания, так и русские сказки признают нечистую силу пустою изнутри, корытообразной или дуплообразной, без станового хребта, лжетелами и, следовательно, лжесуществами; ...злое и нечистое лишено хребта, то есть субстанциональности, а добро реально, и хребет его есть сама основа его бытия». Уподобление дьявола и вообще нечистой силы дуплистому дереву, квашне, кувшину и тому подобным предметам (чьи трансформированные изображения преобладают в данном алтаре) мы находим в «Dialogus Miraculorum» Цезаря Гейстербахского и в сочинениях многих ученых-схоластов средневековья.

<sup>8</sup> Ж. Комбе (18) и Ч. Тольней (41a) видят в этом образе сатиру на продажу индульгенций.

<sup>9</sup> К таковым можно отнести обряд ритуального поедания лебедя на собраниях Братства. Смысл этого обряда неясен, однако он занимал важное

место в ритуалах Братства, так что его членов называли даже «братьями лебедя». Изображение лебедя в качестве какого-то сложного символа часто встречается в работах Босха (в «Браке в Кане», «Блудном сыне», «Поклонении волхвов» из Прадо и др.).

<sup>10</sup> «Братство общей жизни» было основано в конце XIV века учеником нидерландского мистика Рейсбрука Удивительного — священником Герардом Гротом (1340—1384). В 1424 году оно избрало своей резиденцией Хертогенбос.

## 6. СТРАСТИ ПО ИЕРОНИМУ

<sup>1</sup> Например, «Страдания Христа» Гертхена тот синт Янса (работал между 1475 и 1490 гг.) из Утрехтского художественного музея.

<sup>2</sup> Верхняя и нижняя части этой доски утрачены, и первоначально пейзаж занимал в изображении гораздо большее место. Очевидно, она служила левой створкой небольшого алтаря, средняя часть которого изображала Голгофу, так что движение процессии слева направо, как и в «Возе сена», имело сюжетное оправдание.

<sup>3</sup> Достаточно вспомнить «Снятие с креста» Рогира ван дер Вейдена из Прадо в Мадриде (1436—1437).

<sup>4</sup> Характерно, что Босх никогда не изображает сцен, где по традиции необходимо присутствие близких и учеников Христа. Исключение составляет его «Распятие» из Королевского музея изящных искусств в Брюсселе, написанное под влиянием

8. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Мадрид. Прадо





8. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Мадрид. Прадо







9. Гертхен тот синт Янс. Страдания Христа. Утрехт. Художественный музей



10. Иероним Босх. Распятие. Брюссель. Королевский музей изобразительных искусств

росписи на этот сюжет, выполненной его дедом (в церкви св. Иоанна в Хертогенбосе).

<sup>5</sup> Ч. Тольней, исходя из фрейдистских теорий, трактует эти образы как материализацию сновидений Христа. Христос изображен с закрытыми глазами, «он спит и видит во сне этот кошмар» (41а, р. 42). Но только в двух работах (принстонской и гентской) глаза Христа закрыты, в то время как принципиальной разницы с другими работами в трактовке образов стражников и палачей нет. А главное — против этого говорит материальная конкретность образов, контрастирующая с бестелесностью и пустотелостью нечистой силы в сценах из жизни святых, которая действительно трактуется Босхом как эманация сознания или материализация сновидений.

## 7. ПОСЛЕДНИЕ РАБОТЫ

<sup>1</sup> Реализацию этого заказа видят то в венском алтаре, то во фрагменте композиции Страшного суда, находящегося сейчас в Старой Мюнхенской пинакотеке.

<sup>2</sup> О других содержательных планах «Блудного сына» смотрите в следующих разделах данной работы.

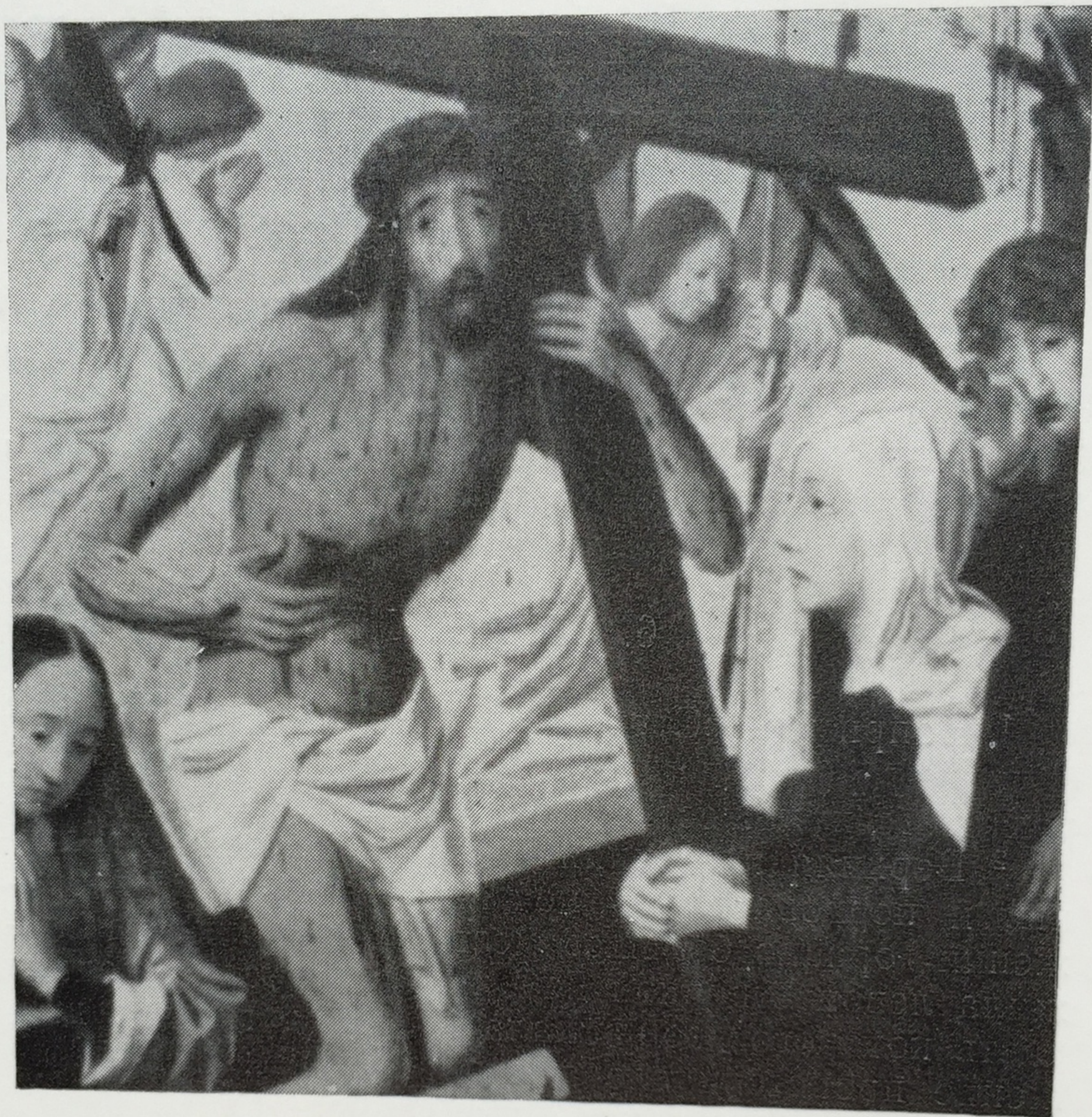
<sup>3</sup> Интересно отметить, что это первое в европейском искусстве изображение природы без фигур святых или человека.

<sup>4</sup> Очевидно, Босх тщательно изучал морфологию животного и растительного мира не только по непосредственным наблюдениям, но и по письменным источникам. Об этом свидетельствует тот факт, что те животные и растения, которые художник мог наблюдать в натуре (в том числе и привозимые в то время из заморских стран), изображены им с достоверностью ботанического или зоологического атласа, те же, которых не знали тогда в Европе (например, жираф или тюлень), изображены условно, и их формы он, очевидно, заимствовал из описаний и изображений в старых книгах, повествующих о путешествиях по заморским землям (например, из изданных в то время в Европе так называемых «Писем Александра Македонского к Аристотелю из Индии» или анонимного «Путешествия по святым землям»).

<sup>5</sup> Значение многих символов этой работы неясно; известные значения некоторых из них никак не укладываются в рамки традиционной трактовки ее как олицетворения греховности земной жизни. Это дает основания для многих оригинальных интерпретаций ее содержания. Так, немецкий исследователь Вильгельм Френгер в своем истолковании творчества Босха в целом выдвигает гипотезу о принадлежности художника к тайной еретической секте адамитов, известной также под именем «Братства свободного духа». Эта секта возникла еще в первые века христианства и особенно активизировалась в Европе в XIV—XV веках. Ее члены считали себя последователями Адама, то есть единственного человека, жившего на земле до грехопадения, и потому безгрешного. Их целью было возвращение к этому первоначальному безгрешному состоянию человечества, и для достижения этой цели ими была разработана сложная система ритуалов и духовных упражнений, куда входила и так называемая «*ars amandi*» — наука о любви, служащей продолжению рода человеческого, но лишенной плотского вожделения и, следовательно, греховности. По достижении этой цели, согласно учению адамитов, на земле должно наступить тысячелетнее царство божие, после чего человечество переселится в утраченный рай небесный. Френгер трактует центральную створку алтаря как изображение этого тысячелетнего царства, а в ее символике видит зашифрованное «*ars amandi*» адамитов. С точки зрения этой гипотезы он трактует и другие работы Босха (23, 23а, 24). Однако никаких данных о принадлежности Босха к секте адамитов нет, и гипотеза Френгера встречает возражения со стороны большинства исследователей. Предположение о том, что здесь изображены не грехи человечества, а «золотой век», описанный в средневековом «Романе Розы», высказывает и автор вступительной статьи к каталогу выставки произведений Босха 1967 года, отрицая, однако, принадлежность художника к адамитам (45).

<sup>6</sup> Слева внизу здесь подвергаются наказанию игроки и блудницы, над ними — музыканты, сочинители и исполнители «нечестивых» светских мелодий. Последние направлены в ад волей художника, очевидно, в результате той острой борьбы, которая разгорелась тогда в Нидерландах между ревнителями традиционной церковной музыки и сторонниками светского направления (по всей видимости, в вопросах музыкальных Босх придержи-





9. Гертхен тот синт Янс. Страдания Христа. Утрехт. Художественный музей





9. Гертхен тот синт Янс. Страдания Христа. Утрехт. Художественный музей



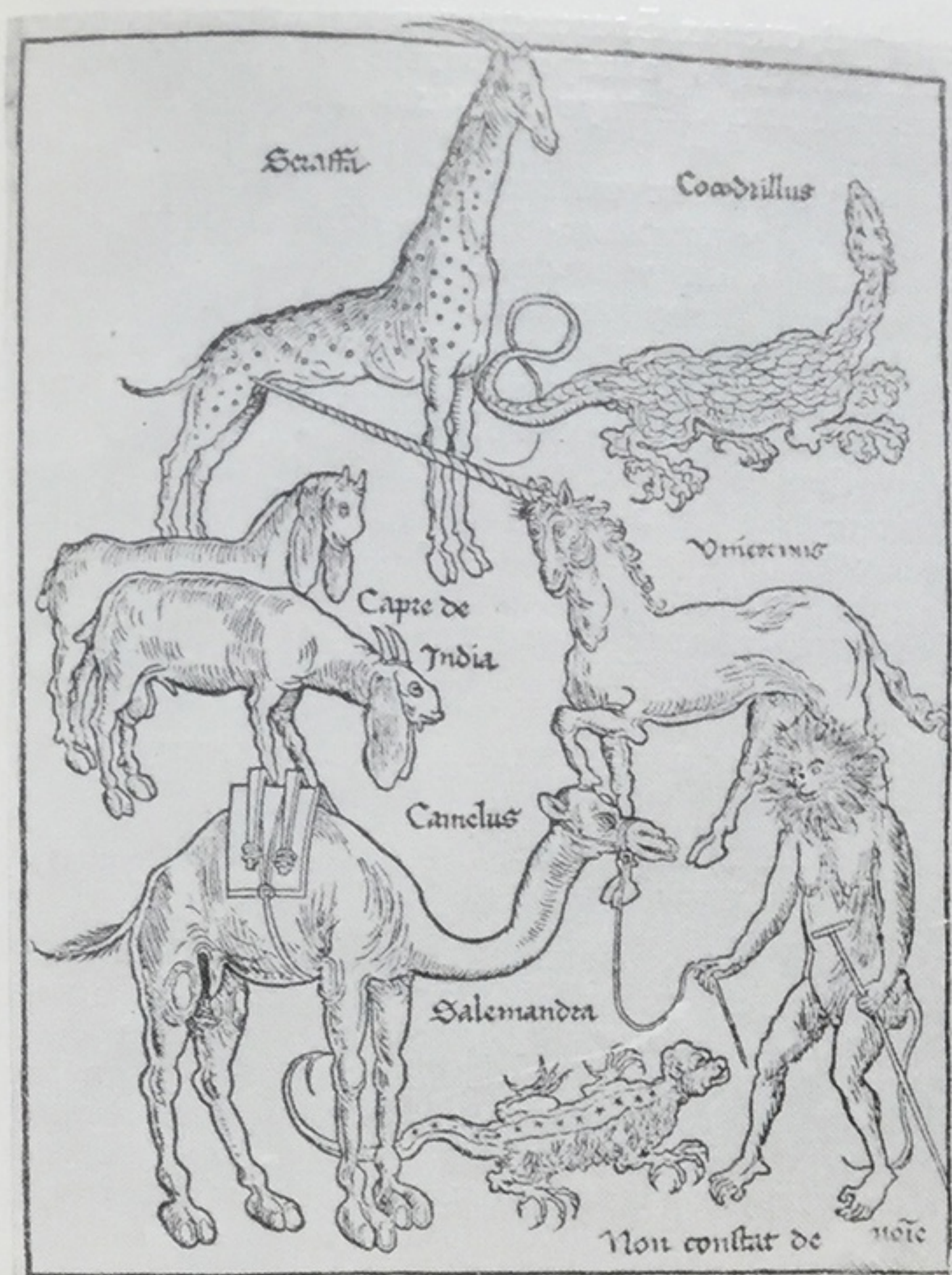
10. Иероним Босх. Распятие. Брюссель. Королевский музей изобразительных искусств

рописи на этот сюжет, выполненной его дедом (в церкви св. Иоанна в Хертогенбосе).

<sup>5</sup> Ч. Тольней, исходя из фрейдистских теорий, трактует эти образы как материализацию сновидений Христа. Христос изображен с закрытыми глазами, «он спит и видит во сне этот кошмар» (41, 42). Не только в двух работах (принстон-

С  
В  
Т  
е  
и  
В  
б  
К  
м  
36  
це  
м  
до  
сл  
ни  
di  
ро  
де  
же  
зе  
жи  
чен  
ну  
чел  
ров  
это  
(23  
леж  
Фре  
шин  
что  
«зол  
не Р  
стат  
1967  
худ





11. Изображения животных из книги Брейденбаха «Путешествие по святым землям». 1486

вался консервативной позиции). Интересно отметить, что орудиями пыток для музыкантов здесь служат именно светские музыкальные инструменты, посредством которых они «грешили» в земной жизни. Гордыня представлена здесь в виде рыца-

12. Мастер из Флемалей. Мадонна в комнате.  
Лондон. Национальная галерея



ря в доспехах, которого терзают демоны, тщеславие — в виде обнаженной женщины перед зеркалом (у ног сатаны); в фигурах блюющих и испражняющихся в дырку под трон сатаны Ж. Комбе усматривает ученых, впавших в грех алхимии (18, р. 72).

## 8. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Г. Эйкен, История и система средневекового мировоззрения, Спб., 1907, стр. 552.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: М. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, М., 1934, стр. 127.

<sup>3</sup> Ее смысл примерно соответствует русской поговорке «каждый сверчок знай свой шесток». Мотив рыбы, подвешенной за голову, встречается у Босха.

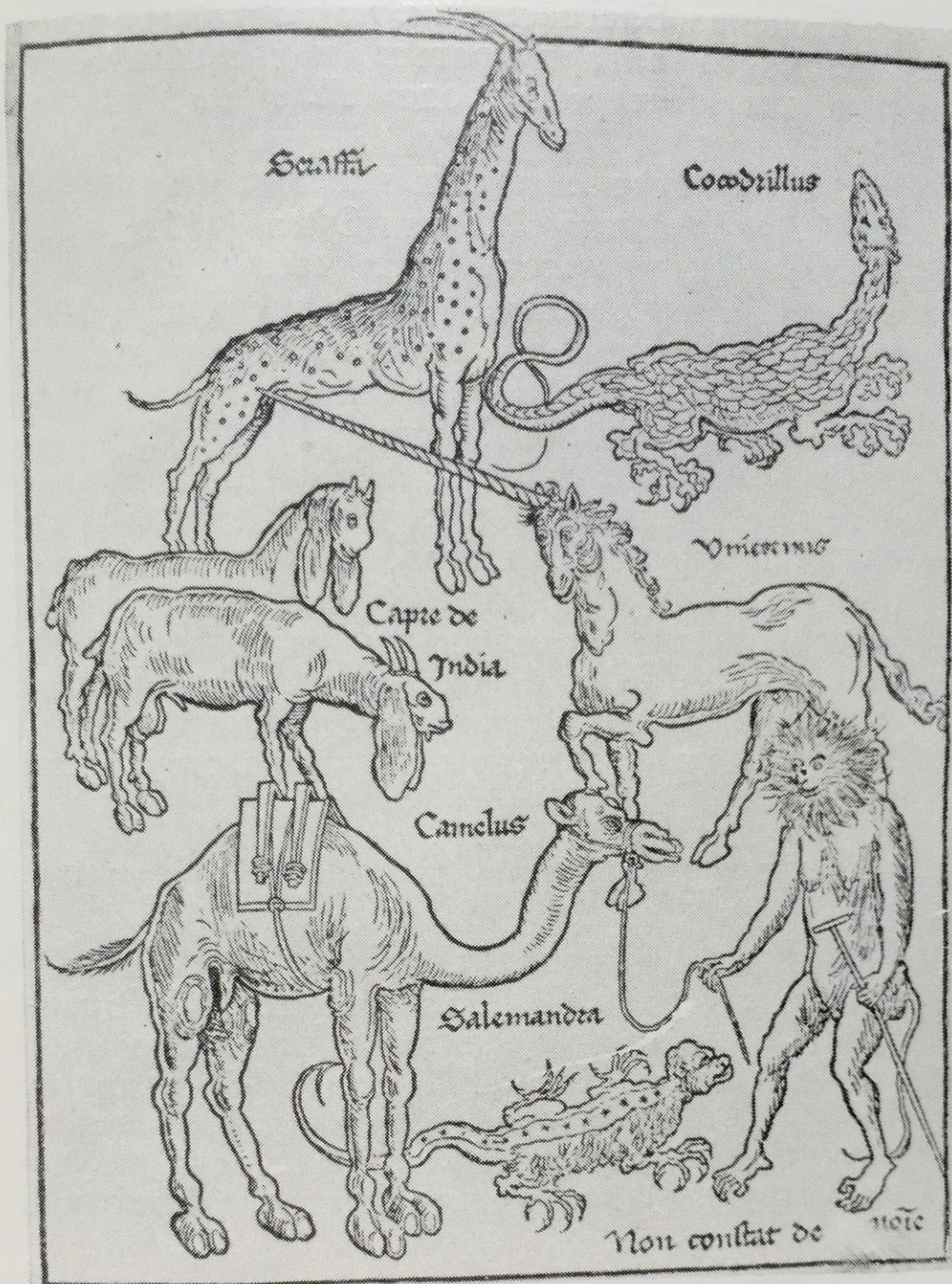
<sup>4</sup> Такая перестройка композиции алтарей была частным случаем общего процесса смены средневековых представлений о мире как о строго иерархизированной системе, движущейся не во временной — из прошлого в будущее, — а в ценностной — от верха к низу — плоскости (в соответствии с представлением, что события, происходящие в человеческой истории, не есть явления нового порядка, а есть лишь повторение в слабом отражении событий, уже происходивших в истории священной), ренессансными представлениями, рассматривающими мир в развитии человеческой истории, то есть того происходящего в это время процесса, который М. Бахтин справедливо назвал «переводом концепции времени из вертикали в горизонталь» (цит. соч., стр. 395—399, 436—438).

<sup>5</sup> Л. Бранд Филип (13) выдвигает интересную гипотезу, по которой четыре работы Босха — «Операция глупости», «Блудный сын» (автор отрицает библейский сюжет этой картины и называет ее «Разносчик»), «Фокусник» и еще одна, до нас не дошедшая, — были частями створок утраченного алтаря и представляли аллегории четырех

13. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини.  
Лондон. Национальная галерея







11. Изображения животных из книги Брейденбаха «Путешествие по святым землям». 1486

вался консервативной позиции). Интересно отметить, что орудиями пыток для музыкантов здесь служат именно светские музыкальные инструменты, посредством которых они «грешили» в земной жизни. Гордыня представлена здесь в виде рыца-

12. Мастер из Флемаля. Мадонна в комнате. Лондон. Национальная галерея

ря в доспе-  
вие — в ви-  
лом (у но-  
пражняющ-  
Ж. Комбе-  
алхимии (

<sup>1</sup> Цит.  
средневеко-  
стр. 552.

<sup>2</sup> Цит.  
кусству ср-

<sup>3</sup> Ее см-  
говорке «к-  
тив рыбы,  
у Босха.

<sup>4</sup> Такая  
частным с-  
вековых пр-  
хированной  
ной — из п-  
от верха  
представле-  
ловческой  
рядка, а е-  
нии событ-  
щенной),  
смаатриваю-  
истории, т-  
мя процессо-  
вал «перев-  
в горизонт-

<sup>5</sup> Л. Бр-  
гипотезу,  
«Операция  
рицает биб-  
вает ее «Р-  
нас не до-  
ченного ал-

13. Ян ван Эйк. Мадонна в комнате. Лондон. Национальная галерея



вался консервативной позиции). Интересно отметить, что орудиями пыток для музыкантов здесь служат именно светские музыкальные инструменты, посредством которых они «грешили» в земной жизни. Гордыня представлена здесь в виде рыца-

гипо  
«Оп  
рица  
вает  
нас  
ченн

12. Мастер из Флемаля. Мадонна  
в комнате.  
Лондон. Национальная галерея

13. Я





десь  
мен-  
ной  
ща-

«Операция глупости», «Блудный сын» (автор отрицает библейский сюжет этой картины и называет ее «Разносчик»), «Фокусник» и еще одна, до нас не дошедшая,— были частями створок утраченного алтаря и представляли аллегории четырех

13. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини.  
Лондон. Национальная галерея





планет, четырех стихий и четырех темпераментов. Отдельные изображения в них исследователь рассматривает как символы двенадцати знаков зодиака.

Однако против этой гипотезы говорит стилистическая разнородность «Операции глупости» и «Блудного сына», явно относящихся к разным периодам творчества Босха.

<sup>6</sup> Так, один из рисунков Босха Отто Бенеш рассматривает как зашифрованную в символах его творческую концепцию.

Лес (по-голландски — bos) дает намек на имя художника, птицы и животные — символы воображения (сова), хитрости (лиса), фантазии, а надпись на рисунке гласит: «Несчастен тот, кто повторяет открытия других, а сам не может придумать ничего нового».

<sup>7</sup> Таково одно из возможных значений этих символов. Но они могут иметь и другое, противоположное моральное значение. Средневековая символика амбивалентна, и каждое животное, птица, растение или явление могли выступать в качестве символа как положительного, так и отрицательного начала, как греха, так и добродетели (слон, например, мог быть и символом целомудрия, саранча — символом обращения в христианство, и т. п.).

<sup>8</sup> В картине «Мадонна в комнате» из Лондонской Национальной галереи Мастера из Флемалей (ок. 1430).

<sup>9</sup> В сценах Благовещения на наружных створках Гентского алтаря братьев ван Эйк и в так называемом «Алтаре Мероде» Мастера из Флемалей.

<sup>10</sup> В этом значении туфли впервые изображены в «Чете Арнольфини» Яна ван Эйка (1434).

<sup>11</sup> Библейские сюжеты Босх часто берет в их народной интерпретации. Так, в «Поклонении волхвов» из Прадо он изображает развалины дворца Соломона, куда народная фантазия переносила место рождения Христа.

<sup>12</sup> Серьезных исследований народных истоков творчества Босха не существует. В то же время объем данной работы не позволяет уделить должное место этому чрезвычайно важному вопросу. Подобный анализ блестяще провел советский литературовед М. Бахтин на материале творчества Рабле; его метод исследования и выводы могут быть во многом приложимы и к творчеству Босха.

## 9. ПРОСТРАНСТВО И «МОДЕЛЬ МИРА»

<sup>1</sup> На этом основании подлинность «Операции глупости» отрицают Л. Бальдасс (5), Л. Бранд Филип (13), К. Бун (8), автор предисловия к каталогу выставки Босха 1967 года (45) и другие. Ч. Тольней ставит вопрос: «Нельзя ли объяснить противоречие между пейзажем и фигурами результатом сотрудничества между молодым Босхом и

14. Ян ван Эйк. Сцена Благовещения из Гентского алтаря. Гент. Собор св. Бавона





вторяет открытия других, а сам не может придумать ничего нового».

<sup>7</sup> Таково одно из возможных значений этих символов. Но они могут иметь и другое, противоположное моральное значение. Средневековая символика амбивалентна, и каждое животное, птица, растение или явление могли выступать в качестве символа как положительного, так и отрицательного начала, как греха, так и добродетели (слон, например, мог быть и символом целомудрия, саранча — символом обращения в христианство, и т. п.).

<sup>8</sup> В картине «Мадонна в комнате» из Лондонской Национальной галереи Мастера из Флемаля (ок. 1430).

Подобный анализ символического языка литературы М. Бахтин на материале творчества Рабле; его метод исследования и выводы могут быть во многом приложимы и к творчеству Босха.

## 9. ПРОСТРАНСТВО И «МОДЕЛЬ МИРА»

<sup>1</sup> На этом основании подлинность «Операции глупости» отрицают Л. Бальдасс (5), Л. Бранд Филип (13), К. Бун (8), автор предисловия к каталогу выставки Босха 1967 года (45) и другие. Ч. Тольней ставит вопрос: «Нельзя ли объяснить противоречие между пейзажем и фигурами результатом сотрудничества между молодым Босхом и

14. Ян ван Эйк. Сцена Благовещения из Гентского алтаря. Гент. Собор св. Бавона







15. Фокусник. Поздняя копия с работы Босха. Калифорния. Частное собрание



16. Операция глупости. Поздняя копия с работы Босха. Амстердам. Рейксмузеум

его дедом или отцом, Яном или Антоном ван Акен?» (41a, p. 337).

<sup>2</sup> «Как все вещи отражаются в зеркале, так и Блаженная Дева есть зеркало Бога». О зеркале как о символе см.: G. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951; H. Schwarz, *The Mirror in Art*. — «The Art Quarterly», 1952, N 2, summer.

<sup>3</sup> Изображение зеркала в этом его значении появляется в нидерландской живописи в первой половине XV века. Обычно оно помещалось на задних планах картин с изображением священных сцен, происходящих в интерьерах; отражая эпизоды человеческой жизни, видимые через скрытое от глаз зрителя окно, оно символизирует присутствие в этих священных действиях мира земного («Св. Эгидий» Петруса Кристуса, «Чета Арнольфини» ван Эйка, так называемый «Алтарь Верля» Мастера из Флемалы и др.).

<sup>4</sup> Многие исследователи творчества Босха считают дошедший до нас вариант его «Фокусника» поздней копией (М. Фридлендер, Ч. Тольней, Л. фон Бальдасс, Л. Бранд Филип и др.). В подлинном рисунке, хранящемся в Лувре, и в копии из частного собрания в Калифорнии композиция вписана в круг. Очевидно, круглый формат имел и несохранившийся оригинал этой работы.

<sup>5</sup> Себастьян Брант, *Корабль дураков*, стр. 24.

<sup>6</sup> Свет, изображаемый условно (в виде луча или золотого фона), в средневековой живописи имел символическое значение бога (вернее, присутствия божества в изображении). В XV веке свет изображается как реальное освещение (хотя и не имеющее зафиксированного источника), но продолжает сохранять прежнее значение, символически объединяя в картине мир земной с миром небесным.

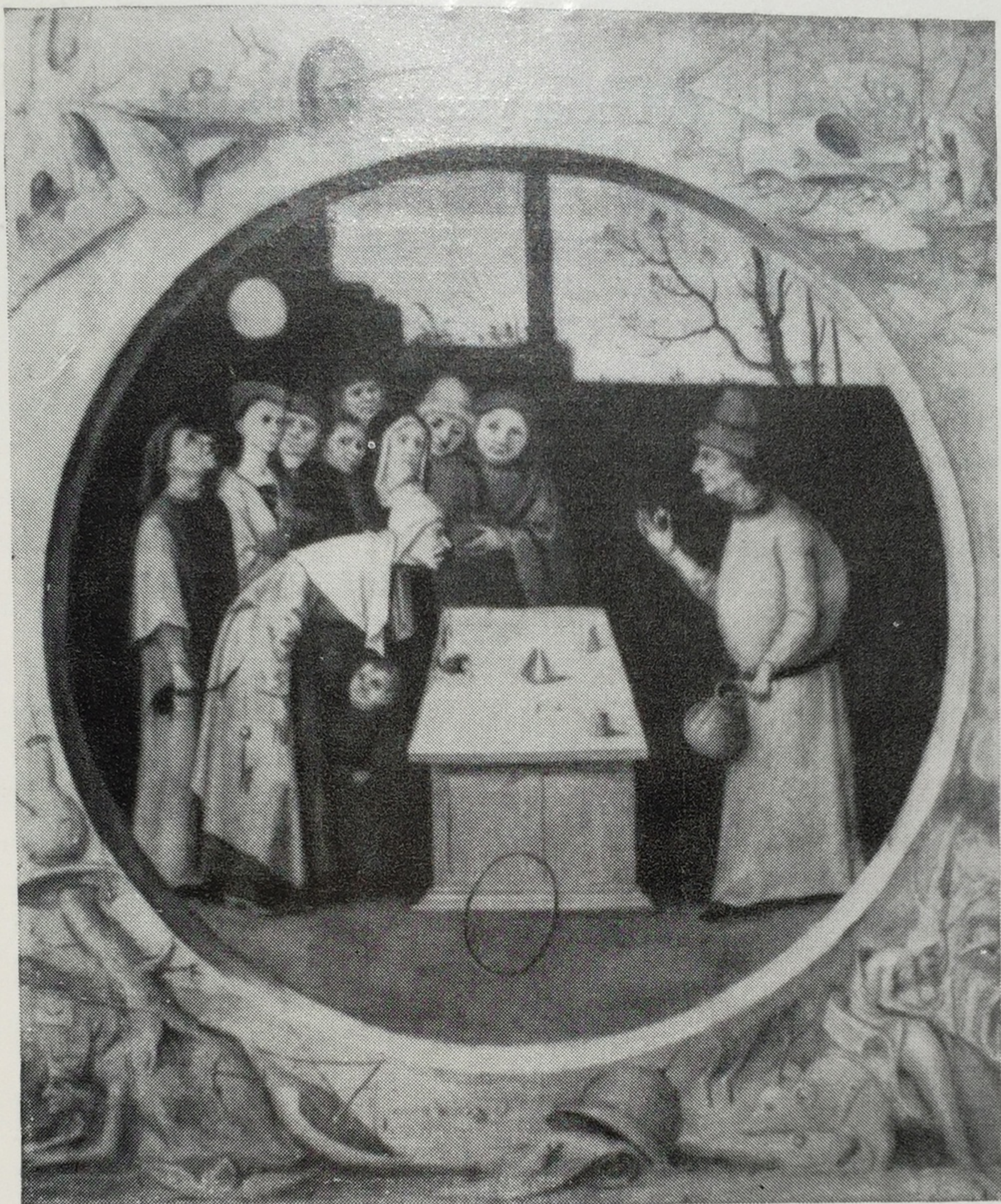
<sup>7</sup> Факт композиционного построения «Операции глупости» по принципу отражения в выпуклой поверхности круглого зеркала выпал из поля зрения исследователей. Наличие в ней перспективных искажений рассматривается в литературе до настоящего времени как результат профессиональной незрелости раннего Босха или как вольность позднего копииста. Однако именно этот факт служит

лучшим доказательством подлинности этой работы. Он служит также подтверждением датировки «Операции глупости» ранним периодом творчества художника не потому, что здесь еще сохраняются элементы архаически-средневековой трактовки фигур и пространства, а на основании характера

17. Иероним Босх. Фокусник. Рисунок (бистр). Париж. Лувр. Кабинет рисунка







15. Фокусник. Поздняя копия с работы Босха.  
Калифорния. Частное собрание

его дедом или отцом, Яном или Антоном ван Акен?» (41a, p. 337).

<sup>2</sup> «Как все вещи отражаются в зеркале, так и Блаженная Дева есть зеркало Бога». О зеркале как о символе см.: G. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, München, 1951; H. Schwarz, *The Mirror in Art*. — «The Art Quarterly», 1952, N 2, summer.

<sup>3</sup> Изображение зеркала в этом его значении появляется в нидерландской живописи в первой половине XV века. Обычно оно помещалось на задних планах картин с изображением священных сцен, происходящих в интерьерах; отражая эпизо-



16. Опера  
с раб

лучшим до  
ты. Он слу  
«Операции  
художника  
элементы  
фигур и пр

17. Иеро  
(бистр)





16. Операция глупости. Поздняя копия  
с работы Босха. Амстердам. Рейксмузеум

лучшим доказательством подлинности этой работы. Он служит также подтверждением датировки «Операции глупости» ранним периодом творчества художника не потому, что здесь еще сохраняются элементы архаически-средневековой трактовки фигур и пространства, а на основании характера

17. Иероним Босх. Фокусник. Рисунок  
(бистр). Париж. Лувр. Кабинет рисунка



ном ван

ле, так и

зеркале

über des

the Mirror

summer.

значении

в первой

сь на зад-

вященных

ая эпизо-

крытое от

исутствие

ого («Св.

нольфины»

я» Масте-

Босха счи-

окусника»

. Тольней,

.). В под-

и в копии

омпозиция

рмат имел

ты.

дураков,

виде луча

живописи

рнее, при-

В XV веке

ение (хотя

чника), но

ие, симво-

ой с миром

«Операции

пуклой по-

оля зрения

тивных ис-

до настоя-

ессиональной

ность позд-

акт служит

лучшим доказательством подлинности этой рабо-  
ты. Он служит также подтверждением датировки  
«Операции глупости» ранним периодом творчества  
художника не потому, что здесь еще сохраняются  
элементы архаически-средневековой трактовки  
фигур и пространства, а на основании характера

17. Иероним Босх. Фокусник. Рисунок  
(бистр). Париж. Лувр. Кабинет рисунка





художественного претворения символики — наличия здесь того «буквального» понимания символа и той ощутимой материальности его воплощения, которые уходят из поздних работ Босха, как и вообще из европейского искусства вместе со средневековым художественным мышлением после XV века (см. конец этого раздела).

<sup>8</sup> Большинство работ Босха несет на себе следы позднейших записей и переделок. Последующие реставраторы и копиисты часто «исправляли ошибки» его видения. Поэтому можно предположить, что принципы сферического построения пространства первоначально выступали в его работах более четко, чем мы можем их обнаружить в настоящее время.

<sup>9</sup> Подобный принцип построения присутствует только в тех картинах Босха, которые изображают события земной жизни. В сценах ада, рая и т. п., где события протекают как бы вне человеческого времени и реального пространства, последнее строится не по кругу, а по вертикали, сверху вниз, в соответствии со средневековой иерархией ценностей.

\* \* \*

<sup>1</sup> Копиисты XVI века уже не улавливают смысла его символики. Они придают его круглым композициям прямоугольный формат, превращая их в чисто жанровые сцены; сохраняя же их первоначальную форму, они «исправляют» сферическое построение пространства Босха по законам господствовавшей тогда линейной перспективы (таковы, например, две копии с «Операции глупости», хранящиеся в собраниях Амстердама и Байе).

<sup>2</sup> Отношение к Босху XIX столетия очень точно выразил А. М. Горький устами Клим Самгина. Рассматривая в Старой Мюнхенской пинакотеке картины Босха, Самгин рассуждает следующим образом: «Странно, что эта раздражающая картина нашла себе место в лучшем музее столицы немцев... Этот Босх поступил с действительностью, как ребенок с игрушкой, — изломал ее и затем склеил куски, как ему хотелось. Чепуха. Это годится для фельетониста провинциальной газеты» (М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 15, М.—Л., стр. 16—17).



# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Фокусник. 53×65. Дерево, масло. Сан-Жермен-ан-Ле. Городской музей.
2. Операция глупости. 48×35. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
3. Семь смертных грехов. 120×150. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
4. Семь смертных грехов. Фрагмент. Жадность.
5. Семь смертных грехов. Фрагмент. Гнев.
6. Семь смертных грехов. Фрагмент.
7. Смерть скряги. 92,6×30,8. Дерево, масло. Вашингтон. Национальная галерея.
8. Пир в Кане. 97×72. Дерево, масло. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген.
9. Корабль дураков. Фрагмент.
10. Корабль дураков. 57,8×32,5. Дерево, масло. Париж. Лувр.
11. Рай (34,5×21) и ад (33,4×19,6). Дерево, масло. Нью-Йорк. Галерея Вильденштейна.
12. Алтарь «Воз сена». 140×232. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
13. Алтарь «Воз сена». Наружные створки.
14. Алтарь «Воз сена». Фрагмент правой створки.
15. Страшный суд. Центральная часть: 167,7×127; боковые створки: 167,7×60. Дерево, масло. Вена. Академия художеств.
16. Страшный суд. Фрагмент.
17. Страшный суд. Фрагмент.
18. Страшный суд. Фрагмент.
19. Страшный суд. Фрагмент.
20. Страшный суд. Фрагмент.
21. Страшный суд. Фрагмент.
22. Всемирный потоп. 69,5×38. Дерево, масло. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген.
23. Иоанн Креститель. 48,5×40. Дерево, масло. Мадрид. Музей Хосе Ласаро Гальдиано.
24. Искушение св. Антония. Фрагмент.
25. Искушение св. Антония. Фрагмент.
26. Искушение св. Антония. Центральная часть: 131,5×118; боковые створки: 131,5×51. Дерево, масло. Лиссабон. Национальный музей старого искусства.
27. Искушение св. Антония. Фрагмент.
28. Искушение св. Антония. Фрагмент.
29. Искушение св. Антония. Фрагмент.
30. Искушение св. Антония. Фрагмент.
31. Искушение св. Антония. Фрагмент.
32. Св. Иероним. 77×59. Дерево, масло. Гент. Музей изобразительных искусств.
33. Св. Иероним. Фрагмент.
34. Алтарь отшельников. Центральная часть: 86,5×50; боковые створки: 86,5×29. Дерево, масло. Венеция. Дворец дождей.
35. Св. Христофор. 113×71,5. Дерево, масло. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген.
36. «Ессе Ното». 75×62. Дерево, масло. Франкфурт-на-Майне. Институт искусств.
37. «Ессе Ното». Фрагмент.
38. Несение креста. 57,2×32. Дерево, масло. Вена. Музей истории искусств.
39. Несение креста. Фрагмент.
40. Увенчание терновым венцом. 73×59. Дерево, масло. Лондон. Национальная галерея.
41. Увенчание терновым венцом. Фрагмент.
42. Увенчание терновым венцом. Фрагмент. Эскориал.
43. Увенчание терновым венцом. 165×195. Дерево, масло. Эскориал.
44. Несение креста. 76,5×83,5. Дерево, масло. Гент. Музей изобразительных искусств.
45. Несение креста. Фрагмент.
46. Христос перед Пилатом. 84,5×108. Дерево, масло. Принстон. Художественный музей.
47. Блудный сын. 71×70,6. Дерево, масло. Роттердам. Музей Бойманс-ван-Бейнинген.
48. Блудный сын. Фрагмент.
49. Блудный сын. Фрагмент.
50. Блудный сын. Фрагмент.
51. Алтарь «Сады земных наслаждений». Наружная сторона («Третий день творения»): 220×195. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
52. Алтарь «Сады земных наслаждений». Внутренняя сторона. Центральная часть: 220×195; боковые створки: 220×97.
53. Алтарь «Сады земных наслаждений». Левая створка. Фрагмент.
54. Алтарь «Сады земных наслаждений». Левая створка. Фрагмент.
55. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
56. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
57. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
58. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
59. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
60. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
61. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
62. Алтарь «Сады земных наслаждений». Центральная часть. Фрагмент.
63. Алтарь «Сады земных наслаждений». Правая створка.
64. Алтарь «Сады земных наслаждений». Правая створка. Фрагмент.
65. Алтарь «Сады земных наслаждений». Правая створка. Фрагмент.
66. Страшный суд. 60×114. Дерево, масло. Мюнхен. Старая пинакотека.
67. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент.
68. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент.
69. Алтарь «Поклонение волхвов». Центральная часть: 138×72; боковые створки: 138×33. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
70. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент.
71. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент.
72. Алтарь «Поклонение волхвов». Фрагмент.
73. Иоанн на Патмосе. Фрагмент.
74. Иоанн на Патмосе. 63×43,3. Дерево, масло. Берлин-Далем. Государственные музеи.
75. Иоанн на Патмосе. Обратная сторона («Страсти Христа»).
76. Иоанн на Патмосе. Обратная сторона («Страсти Христа»). Фрагмент.
77. Нищие. 0,26×0,198. Рисунок. Брюссель. Гравюрный кабинет.
78. Нищие. 0,288×0,208. Рисунок. Вена. Альбертина.



79. Ведьма и человек в улье. 0,192×0,27. Рисунок. Вена. Альбертина.
80. Сова в гнилом дереве, слушающий лес и смотрящие поля. Рисунок.
81. Аллегория обжорства и похоти. 31×35. Дерево, масло. Йель. Университетская художественная галерея.
82. Семь смертных грехов. Мадрид. Прадо. Фрагмент. Гордыня.
83. Страшный суд. Наружная сторона («Св. Иаков де Компостелла»). 167,7×60. Вена. Академия художеств.
84. Искушение св. Антония. 70×51. Дерево, масло. Мадрид. Прадо.
85. Искушение св. Антония. Фрагмент.

#### ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПРИМЕЧАНИЯМ

1. Собор св. Иоанна в Хертогенбосе.
2. Ян ван Акен (?). Христос с донаторами. Роспись из собора св. Иоанна в Хертогенбосе.
3. Скульптуры строителей и химер из собора св. Иоанна в Хертогенбосе.
4. Иероним Босх. Вознесение блаженных в рай. 87×40. Дерево, масло. Венеция. Дворец дождей.

5. Видение Тундгала. Поздняя копия с несохранившейся работы Босха.
6. Иероним Босх. Искушение св. Антония. 41,25×26,25. Дерево, масло. Нью-Йорк. Собрание Крейслера.
7. Мартин Шонгауэр. Искушение св. Антония. Гравюра.
8. Рогир ван дер Вейден. Снятие с креста. Мадрид. Прадо.
9. Гертхентотсинт Янс. Страдания Христа. Утрехт. Художественный музей.
10. Иероним Босх. Распятие. 70,5×59. Дерево, масло. Брюссель. Королевский музей изобразительных искусств.
11. Изображения животных из книги Брейденбаха «Путешествие по святым землям». 1486.
12. Мастер из Флемалы. Мадонна в комнате. Лондон. Национальная галерея.
13. Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Лондон. Национальная галерея.
14. Ян ван Эйк. Сцена Благовещения из Гентского алтаря. Гент. Собор св. Бавона.
15. Фокусник. Поздняя копия с работы Босха. Калифорния. Частное собрание.
16. Операция глупости. Поздняя копия с работы Босха. Амстердам. Рейксмузеум.
17. Иероним Босх. Фокусник. 0,278×0,202. Рисунок (бистр). Париж. Лувр. Кабинет рисунка.



1. Егорова К., В царстве глупости [о «Корабле дураков»].— «Творчество», 1965, № 12.
2. Трубников, Демонизм Иеронимуса Босха.— «Аполлон», 1911, № 3.
3. Angulo D., Saint Christopher by H. Bosch.— «The Burlington Magazine», 1940, Jan.
4. Bach O. K., Bosch's Vision Tondalys.— «Denver Art Museum Quarterly», 1949, Spring.
5. Baldass L. von., Hieronimus Bosch, Wien, 1943.
- 5a. Baldass L. von., Hieronimus Bosch, Wien — München, 1959.
6. Bax D., Bosschiana.— «Oud Holland», 1953, N 4.
7. Benesch O., H. Bosch and the Thinking of the Late Middle Age.— «Kunsthistorik Tidskrift», 1957, XXVI.
8. Boon K. G., H. Bosch.— «The Burlington Magazine», 1960 (LII).
9. Bosmar A., Jérôme Bosch, 1962.
10. Boschère J. de, Jérôme Bosch et le fantastique, Paris, 1962.
11. Brand Philip L., Bosch, New York, 1955.
12. Brand Philip L., The Prade-Epiphany by Jerome Bosch.— «The Art Bulletin», 1953, Dec.
13. Brand Philip L., The Peddler by H. Bosch, a study in detection.— «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 1958.
14. Brion M., J. Bosch, Paris, 1938.
15. Bussagli M., Bosch, Firenze, 1967.
16. Calas N., H. Bosch and Prodigal Son.— «The Harvard Art Review», 1967, v. 2, N 1, Winter.
17. Chauviere A., Introduction à une étude psychopathologique du fantastique dans l'oeuvre de H. Bosch, Paris, 1965.
18. Combe J., J. Bosch, Paris, 1957.
19. Cuttler Ch., The Lisbon «Temptation of St. Anthony».— «Art Bulletin», 1957, N 2.
20. Daniel H., Hieronimus Bosch, New York, 1947.
21. Delevey R., Bosch, Geneve, 1960.
22. Denvir B., A sheet of drawings by J. Bosch.— «The Burlington Magazine», 1946, May.
23. Fraenger W., Das Tausendjährige Reich, Coburg, 1947.
- 23a. Fraenger W., The Millenium of H. Bosch, Chicago, 1951.
24. Fraenger W., Hochzeit zu Kana, Berlin, 1950.
25. Friedländer, Die Altniederländische Malerei, Bd. 5.
26. Gaunt W., Bosch. A fifteenth-century surrealist.— «Studio», 1938, p. 189.
27. Godfrey F. M., J. Bosch, London — New York, 1949.
28. Hannema D., St. Chistopher by J. Bosch.— «The Burlington Magazine», 1940, April.
29. Lafond P., H. Bosch. Son art, son influence, ses disciples, Bruxelles et Paris, 1914.
30. Lenneberg, H. Bosch's Garden of Earthly Delights. Some musicological consideration and criticism.— «Gazette des Beaux-Arts», 1961, N 9.
31. Leymarie J.-L., Jérôme Bosch, Paris, 1949.
32. Linfert C., Bosch, London, 1959.
33. Lurker M., Der Baum in Glauben und Kunst, Baden-Baden, 1960.
34. McGrath R., Satan and Bosch.— «Gazette des Beaux-Arts», 1968, N 1.
35. Odenheimer D., The Garden of paradise by Bosch.— «Bulletin of the Art Institute of Chicago», 1940 (XXXIV).
36. Pigler A., Astrology and J. Bosch.— «The Burlington Magazine», 1950, May.
37. Read H., Bosch and Daly. A coat of many colours. Occasional essays, London, 1945.
38. Read H., H. Bosch: symbolic integration.— «Art and alienation», London, 1967.
39. Rosman A., H. Bosch, London, 1963.
40. Seligmann K., H. Bosch.— «Gazette des Beaux-Arts», 1953, Sept.
41. Tolnay Ch., Hieronimus Bosch, Bruxelles, 1937.
- 41a. Tolnay Ch., Hieronimus Bosch, 1966.
42. Tolnay Ch., A temptation of Saint Anthony by H. Bosch.— «Art in America», 1944.
43. Wertheim Aymés C. A., H. Bosch. Eine Einführung in seine Geheime Symbolik, Berlin, 1957.
44. Wilenski R. H., H. Bosch, London.
45. «Jheronimus Bosch». Noordbrants Museum, s'Hertogenbosch, 17 september — 15 november 1967.
46. L'opera completa di Bosch. Presentazione di Dino Buzzati, apparati critici e filologici di Mia Cinotti, Milano, 1968.



### Иероним Босх

Б85 [Альбом]. Авт. текста и сост. альбома Г. И. Фомин.  
М., «Искусство», 1974.

160 с. с ил.

Творчество Иеронима Босха — одна из интереснейших страниц в нидерландском искусстве XV века. В тексте альбома подробно освещается связь содержания произведений выдающегося нидерландского живописца с окружающей его социальной и культурной средой, с философскими, этическими и религиозными представлениями времени. Тщательно рассматривается живописная система художника. Альбом рассчитан на широкий круг читателей.

75И

Б  $\frac{80103-083}{025(01)-74}$  253-73

### ИЕРОНИМ БОСХ

Автор текста и составитель альбома

Георгий Иванович Фомин

Редактор М. Ф. Киселев.

Художественный редактор Л. А. Иванова.

Художник Ю. И. Батов.

Художественно-технический редактор

Е. И. Шилина.

Корректра цветных иллюстраций

С. И. Кирьяновой.

Корректор

Л. Я. Трофименко

Сдано в набор 16/IX 1971 г.

Подписано к печати 6/II 1974 г. А06103

Формат бумаги 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага мелованная.

Условн. печ. л. 20,0. Учетно-издат. л. 20,374.

Издательский № 921. Тираж 25 000 экз.

Заказ тип. № 797

Цена 5 руб. 97 коп.

Издательство «Искусство».

Москва, 103051, Цветной бульвар, 25.

Экспериментальная типография ВНИИ полиграфии

Государственного комитета Совета Министров

СССР по делам издательств, полиграфии

и книжной торговли

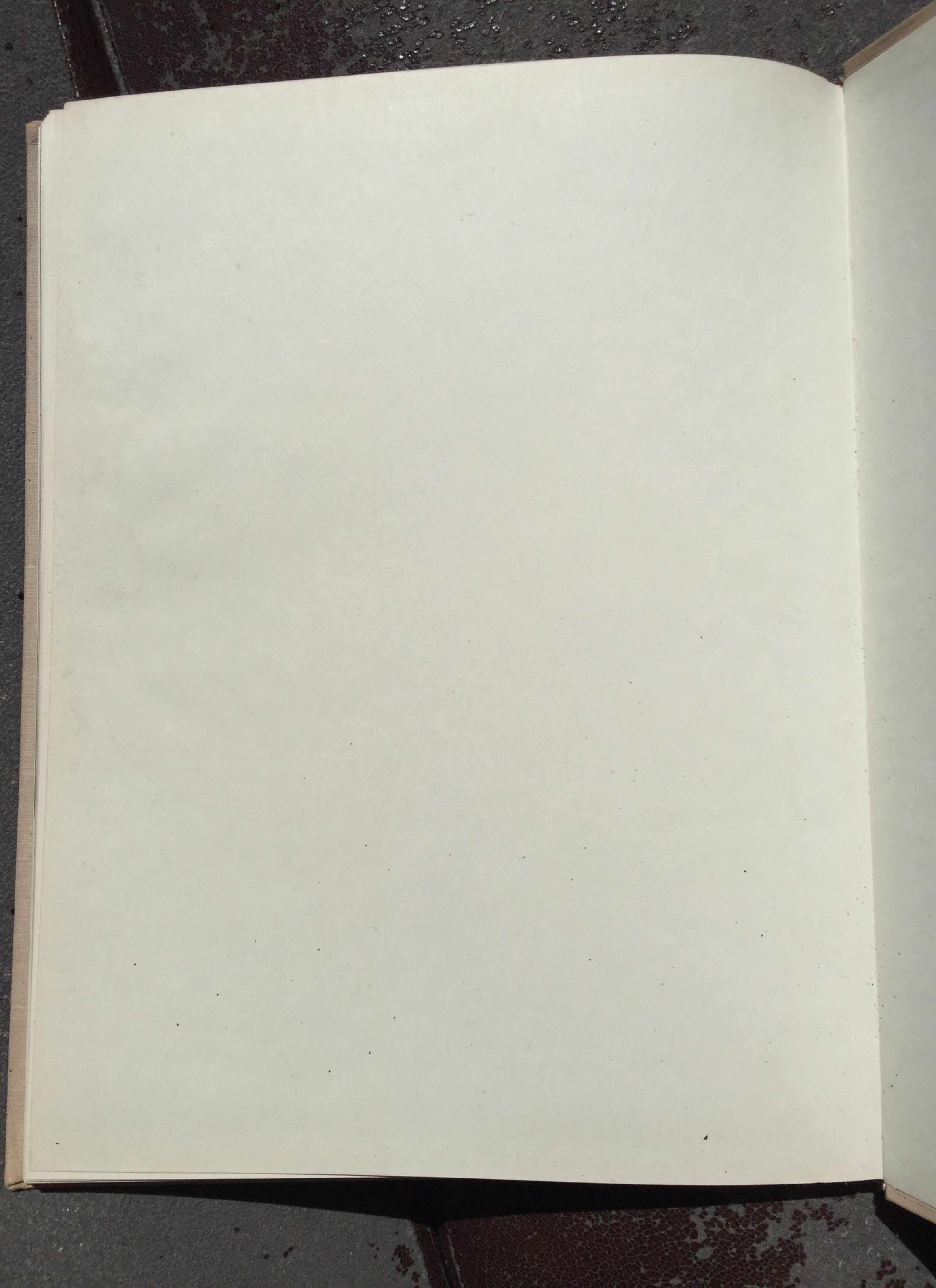
Москва, 103051, Цветной бульвар, 30.



я.

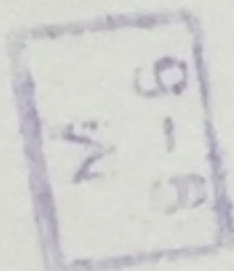
рафин  
ов







11-  
102292/Σ.83





5p. 37k



НЕПРОЧНЫМ БОСЫ